UNIV. OF ARIZONA
PQ2247 .D4 mn
Descharmes, Rene/Autour de Flaubert : et
3 9001 03812 0393

AUTOUR DE FLAUBERT

RENÉ DESCHARMES et RENÉ DUMESNIL

PQ
2247
D4
V.1

—

Autour de Flaubert

ÉTUDES HISTORIQUES ET DOCUMENTAIRES

SUIVIES

D'UNE BIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE, D'UN ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE
DES OUVRAGES ET ARTICLES RELATIFS A FLAUBERT
ET D'UN INDEX DES NOMS CITÉS

I

PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

—

MCMXII

JUSTIFICATION DU TIRAGE :

538

AVANT-PROPOS

—

La plupart des chapitres composant ces deux volumes ont été publiés depuis trois ans, comme articles de revue, tantôt sous nos deux signatures accouplées, tantôt sous le nom seul de l'un de nous ; mais ils n'étaient pas destinés primitivement à rentrer dans le cadre d'un ouvrage d'ensemble sur Flaubert ; critique ou biographique, chacune de ces études, se suffisant à elle-même, formait d'abord un tout indépendant. Pour les réunir en une série homogène, logiquement et chronologiquement disposée, il a fallu leur faire subir quelques modifications indispensables, supprimer les redites, fondre les disparates, élaguer certains développements ou les reporter ailleurs, corriger même plusieurs inexactitudes.

Dans ce travail d'unification et de mise au point, nous nous sommes efforcés de respecter avant tout

la succession réelle des faits et l'enchaînement nécessaire des idées. En même temps, nous avons cherché à grouper les questions de détail dans l'ordre où elles devaient se présenter naturellement à l'esprit du lecteur. *Madame Bovary*, *Salammbô*, *le Candidat*, *Bouvard et Pécuchet*, peuvent être ainsi considérés comme autant de centres où vont converger divers chapitres, en apparence isolés les uns des autres. Et les grandes divisions de notre plan se trouvaient tracées d'avance par les dates de publication des œuvres examinées.

De 1856 à 1880, du procès de *Madame Bovary*, si l'on veut, jusqu'à la mort du maître, nous avons donc essayé de raconter les événements essentiels de son existence, et de donner un aperçu de son labeur littéraire. Toutefois, bien qu'apportant au récit la plus grande précision possible, nous avons dû négliger bien des problèmes, abréger bien des discussions qu'on pouvait d'abord s'attendre à rencontrer ici longuement exposées. Ce sont en effet les hasards de nos recherches, l'occasion des matériaux accumulés, qui nous ont amenés à choisir certains sujets, pour les approfondir, et non pas les motifs arbitraires d'une sympathie spéciale à tel ou tel roman de Flaubert.

On remarquera en particulier que nous ne par-

lons ni de *l'Education sentimentale*, ni de *la Tentation de saint Antoine*, sauf en passant et sans nous y arrêter. Ce n'est pas, assurément, que nous en méconnaissions l'importance. Mais, à la vérité, pour dire de ces deux ouvrages tout ce qui devrait en être dit, il aurait fallu reprendre à la fois dans son entier la vie de Flaubert, et l'analyse complète de ses théories littéraires. Car il s'est mis lui-même, avec toutes les aspirations et toutes les mélancolies de sa jeunesse, avec tous les élans et toutes les ironies de son caractère, dans la première version de *Saint Antoine*, qui est inséparable des versions postérieures et qui reste le plus sûr document auto-psychologique à consulter pour le bien connaître. Et quant à *l'Education sentimentale*, si l'on veut comprendre ce livre mieux qu'il ne le fut en 1869, et l'admirer autant qu'il le mérite, il faut y voir l'expression synthétique la plus pure, la plus exacte, de l'Art naturaliste tel que l'écrivain l'avait conçu.

Or, c'est moins la vie ou l'œuvre de Flaubert depuis 1856 que nous avons voulu passer en revue, que les « à-côtés » de l'une et de l'autre.

Pour décrire la première, il nous a paru suffisant de dresser, en appendice, un tableau biographique indiquant, sans commentaire, les faits importants

ou minimes auxquels sa *Correspondance* ou les souvenirs publiés par ses contemporains font allusion à propos de lui-même. Cette *Chronologie*, quoique un peu aride, permettra de suivre au besoin année par année, quelquefois jour par jour, son effort artistique à travers le dédale des circonstances auxquelles il s'est trouvé mêlé.

Quant à aborder la critique proprement dite de son œuvre, à formuler à propos de tel ou tel roman une appréciation toujours contestable et forcément personnelle, nous nous sommes sentis détournés de l'entreprendre par la constatation de tous ceux qui, plus compétents sans doute, l'ont déjà tenté avant nous.

Nous en avons établi, dans un autre appendice, la liste bibliographique. Mais fallait-il imiter leur exemple et risquer souvent de répéter pour notre compte ce qu'ils avaient dit, faute de trouver rien de bien nouveau qu'ils aient laissé dans l'ombre ? Les uns ont élevé Flaubert aux nues ; d'autres l'ont traîné dans la boue. Beaucoup se sont bornés à exprimer leurs préférences et à fonder leurs observations sur leurs propres impressions. En cette matière, les avis valent sans doute ce que valent les gens. Mais le plus autorisé des juges littéraires est encore bien audacieux lorsqu'il se flatte de

prononcer de son chef une opinion définitive, qui dépendra, en somme, de ses goûts, de ses sentiments, de ses idées, voire de son humeur passagère, plutôt que de principes absolus et inéluctables.

Il nous a paru que le devoir du critique était moins d'apprendre à ses lecteurs ce qu'il pense lui-même, et de les inciter par là à penser comme lui, que de les aider à mieux comprendre les intentions d'un auteur en évoquant des faits positifs, en replaçant ses livres dans leur milieu, dans leur époque, parmi les conditions extérieures qui les ont vus naître.

Sans analyser les œuvres de Flaubert en elles-mêmes, sans prétendre non plus en dégager les beautés où les défauts, nous nous sommes donc contentés de tourner, pour ainsi dire, autour de quelques-unes, pour en décrire l'origine, la genèse ou les conséquences, pour les rapprocher au besoin d'autres œuvres paraissant présenter avec les premières des rapports plus ou moins lointains, pour raconter aussi comment elles furent accueillies des contemporains, les éloges où les reproches qui leur furent adressés selon les tendances du moment. Alors même que nous cherchions parfois à expliquer les raisons intrinsèques du succès ou de l'échec qu'elles ont pu obtenir, nous tâchions encore à

nous maintenir autant que possible sur le terrain de l'histoire, plutôt qu'à nous engager sur celui de la critique abstraite et dogmatique.

Rattacher partout l'œuvre à l'homme, et vivifier l'œuvre en rappelant quelques aspects des temps où elle a été composée, tel est donc surtout l'objet de ces études fragmentaires. C'est encore pourquoi nous espérons qu'étant plus descriptives que théoriques elles garderont malgré tout entre elles une unité suffisante, par cela seul qu'elles traitent d'un même écrivain, dont la haute silhouette les domine.

CHAPITRE PREMIER

MADAME BOVARY ET SON TEMPS
(1856-1858)

I

« Dans ma pauvre vie, si plate et si tranquille, les phrases sont des aventures, et je ne recueille d'autres fleurs que des métaphores. J'écris pour le seul plaisir d'écrire, pour moi seul et sans aucune arrrière-pensée d'argent ou de tapage (1). »

Et cependant, au moment même où il adressait ces lignes à Mme Maurice Schlésinger, le 14 janvier 1857, un des plus bruyants tapages qu'ait enregistrés l'histoire littéraire se préparait, dont Flaubert à son insu, et quoiqu'il ait mis tout en œuvre pour l'étouffer, devait, après bien des vicissitudes, recueillir le plus grand profit. Le procès de *Madame Bovary* commençait. Procès judiciaire d'abord, puis procès critique, plus âpre et plus long, ayant

(1) *Corresp.*, t. III, p. 96 (14 janvier 1857).

les journaux et les revues pour prétoire et l'opinion pour tribunal.

Tout d'un coup, et non par degrés, comme il arrive le plus souvent, Flaubert, grâce à lui, conquérait la gloire et, vingt ans plus tard, pouvait dire justement à Maupassant, poursuivi à son tour devant le tribunal d'Etampes pour outrage public à la morale : « Mon procès m'a fait une réclame gigantesque et à laquelle j'attribue les trois quarts de mon succès (1). »

Quel était l'état de l'opinion publique, quelles étaient les préoccupations de Paris, au moment où ce procès littéraire éclata?

L'affaire de Neuchâtel (insurrection royaliste et tentative par la Prusse de reprendre ses anciens droits) occupe les diplomates et domine toute la politique étrangère.

A l'intérieur, les élections prochaines ne passionnent guère les esprits, car le régime est terrible pour la presse : l'*Assemblée Nationale* vient d'être suspendue et les avertissements pleuvent sur les journaux.

A défaut de politique, on parle théâtre. Au Français, l'insuccès d'*Un vers de Virgile* est racheté par la *Fiammina* de Mario Uchard et la reprise de *Lady Tartufe*, de Mme de Girardin. L'Opéra rejoue

(1) *Corresp.*, t. IV, p. 418. Lettre publiée dans *le Gaulois* du 21 février 1880.

le Prophète, puis donne *le Trouvère* en français, tandis qu'à la salle Ventadour on chante concurremment *Il Trovatore* en italien. *L'Affaire de la rue de Lourcine*, de Labiche, est applaudie chaque soir au Palais-Royal. Sur le rapport de Sainte-Beuve, une mention honorable est accordée par la « Commission du Théâtre » au *Demi-Monde*, d'Alexandre Dumas fils. A la Gaîté, Laferrière trouve dans *l'Aveugle*, d'Anicet Bourgeois, l'un de ses meilleurs rôles. La critique tout entière s'enthousiasme pour *l'Obéron* de Weber, dont le Théâtre Lyrique donne la première, et pour *les Saisons*, oratorio de Haydn, exécuté, pour la première fois aussi, au Conservatoire par la Société des Concerts. Après une saison lyrique qui a consacré la gloire de M^mes^ Viardot et Grisi, et qui fut pour l'Alboni l'occasion d'un nouveau triomphe dans *Don Giovanni*, de Mozart, l'illustre tragédienne Ristori reprend aux Italiens *Mirra* et *Maria Stuarda*, et crée *Ottavia*, d'Alfieri. Offenbach organise un concours pour opérette. Au scrutin secret et à l'unanimité, le prix de six cents francs et la médaille d'or sont accordés *ex æquo* à G. Bizet et à Ch. Lecocq, auteurs, chacun, d'une partition intitulée *le Docteur Miracle*, sur des paroles de Léon Battu et Ludovic Halévy. Et, à partir du 12 avril, les deux œuvres sont jouées alternativement aux Bouffes-Parisiens.

Le carnaval semble ne devoir jamais finir; les fêtes succèdent aux fêtes. Millaud donne un dîner demeuré célèbre par la munificence de l'amphitryon. Le *Comité des Blondes* se réunit chez Véfour : la blonde tendant à disparaître, il cherche joyeusement à la perpétuer. Home, par ses sorcelleries, fait tourner les têtes et les tables. La crinoline règne sur la mode et étend encore son ampleur, cependant que Paris et la France entière dansent les Lanciers et chantent le *Sire de Framboisy*, sans trop redouter l'anéantissement de la terre qu'une comète, d'après les calculs de Babinet, doit rencontrer le 13 juin.

Un tronçon de la ligne de Paris à Mulhouse, un autre de Paris à Rennes, sont successivement inaugurés. A la Bourse, où l'on perçoit un droit d'entrée grâce à un tourniquet payant dont on se gausse, les spéculateurs jouent sur les actions récemment émises des Chemins de fer romains et de Guillaume-Luxembourg. L'emprunt espagnol est négocié par Mirès. A propos de *la Question d'Argent*, de Dumas fils, représentée au Vaudeville, Eugène de Mirecourt (Jacquot, de son vrai nom) prend à partie la finance envahissante des Jules Mirès et des Polydore Millaud, tandis que Jules Vallès, dans *l'Argent*, défend leur système. Mais, pour mieux assaillir à coups d'épingles, quand ce n'est pas à coups de massue, tous les puissants du

jour, rois de la Bourse ou rois de la Presse et du Roman, Mirecourt ne se contente plus des pamphlets biographiques auxquels il a dû ses premiers succès et ses premières condamnations — en dénonçant, quelques années auparavant, les collaborations secrètes fournies à Dumas père et le « mercantilisme littéraire » d'Emile de Girardin. Il fonde, au début de janvier, un journal hebdomadaire : *les Contemporains*. Tous les mardis, il y épanche sa verve et son fiel. Mais ses bureaux reçoivent bientôt autant de papier timbré que d'abonnements. A l'accusation d' « ivrognerie, de cynisme et de saleté », Gustave Planche répond par une assignation. Il est imité bientôt par Mirès, trop fidèlement comparé à Turcaret. Ils obtiennent chacun mille francs de dommages-intérêts; et la même année, Prévost-Paradol fait condamner le « biographe » à un mois de prison pour diffamation.

Ces premiers mois de 1857 sont d'ailleurs fertiles en procès littéraires. Avant l'affaire de *la Revue de Paris*, Victor Hugo avait demandé au Tribunal d'interdire à Calzado, directeur du Théâtre Italien, de jouer *Rigoletto*, contrefaçon du *Roi s'amuse*. Une plaidoirie de Crémieux pour le poète ne put empêcher Massu, l'avocat de Calzado, d'invoquer la prescription acquise au bout de trois ans, et grâce à laquelle Hugo fut débouté. Il se vengea plus tard dans *les Chansons des Rues et des Bois:*

Dans tel et tel théâtre-bouffe,
La musique vive et sans art
Des écus et des sous étouffe
Les cavatines de Mozart.

Les chanteuses sont ainsi faites
Qu'on est parfois, sous le rideau,
Dévalisé par les fauvettes
Dans la forêt de Calzado (1).

Pendant ce temps, les Assises jugent Verger, prêtre interdit, assassin de Mgr Sibour à Saint-Etienne-du-Mont. Il est exécuté le 20 janvier. Puis, peu après, le 1er Conseil de guerre de Paris, entendant les plaidoiries de Chaix d'Est-Ange père et fils, acquitte les frères Léandri, lieutenants au 95e, accusés d'avoir violé et tué Mme Paillard, la « belle bouchère » de la Chapelle-Saint-Denis.

Au milieu de ces affaires sensationnelles, les élections académiques passent presque inaperçues. C'est sans éclat que Biot, en février, est reçu par Guizot et succède à Lacretelle. La réception de M. de Falloux, le 26 mars, est plus vivement commentée. A son sujet, un quatrain court Paris :

A Falloux venant prendre place,
Devant répondre ce matin
Par un discours froid comme glace,
Brifaut s'est muni de Patin,

faisant allusion au discours de bienvenue de Bri-

(1) *Chansons des Rues et des bois*, IX. Senior est junior, 9.

faut. Puis, peu après, Emile Augier triomphe de Laprade, non sans une lutte très chaude.

Les journaux trouvent dans la publication, chez l'éditeur Paulin, du quinzième volume de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, par Thiers (mai 1812-juin 1813), une occasion de faire leur cour. Hippolyte Castille continue la série de ses portraits historiques dans le format des *Biographies* de Mirecourt. En avril, Michelet donne en « variétés », dans *la Presse*, les études dont il tirera plus tard *la Sorcière*.

Arthur Gordon Pym, traduit de Poe par Baudelaire, paraît en feuilletons dans *le Moniteur*, succédant à *Germaine*, d'Edmond About. Gautier publie *le Roman de la Momie* et Maxime Du Camp *les Six Aventures*. C'est l'année 1857 qui verra aussi la mort d'Alfred de Musset et le procès des *Fleurs du Mal* — six mois après celui de *Madame Bovary*.

Les petits journaux pullulent. Leur vie est le plus souvent éphémère. *Diogène*, *Rabelais*, *Triboulet* paraissent et disparaissent. Duranty reprend la publication de son *Réalisme*, interrompue pendant quelque temps. Sous ce nom en effet grandit une jeune Ecole artistique — ou plutôt une jeune Eglise. Champfleury et Gustave Courbet en sont les pontifes : pontifes belliqueux, entraînant au combat hommes de lettres et peintres. La bataille est

ardente. Les critiques des grands journaux, Pontmartin à *l'Assemblée Nationale*, Cuvillier-Fleury aux *Débats*, Paulin Limayrac au *Constitutionnel*, Barbey d'Aurevilly au *Pays*, sous les yeux amusés de Sainte-Beuve, au *Moniteur*, attaquent furieusement les protagonistes des idées nouvelles. Pour les mieux défendre, Champfleury lui-même « s'assoit à la table des journaux comme à une gamelle » et fonde, chez Hetzel, sa *Gazette de Champfleury*, devant laquelle s'efface *le Réalisme* de Duranty. Le tapage est tel qu'on néglige de remarquer à Rouen l'exposition des paysages rapportés de la vallée de Rouelles par un élève de Boudin, qui devait un jour devenir célèbre, et s'appelait Claude Monet.

Un procès littéraire, éclatant soudain au beau milieu de cette querelle théorique, ne pouvait manquer de raviver toutes les discussions.

A cause de ses relations avec Du Camp et Laurent-Pichat, c'est à *la Revue de Paris* que Flaubert avait donné le manuscrit de son roman. *La Revue de Paris* était pourtant un asile d'une sécurité bien précaire. Du Camp, dans ses *Souvenirs littéraires*, nous dit qu'elle avait déjà mérité plusieurs avertissements. Les pouvoirs publics voyaient d'un mauvais œil cette jeune revue dont les tendances libérales ne pouvaient plaire. Elle avait accueilli en effet dans sa rédaction des républicains avérés ;

elle montrait aux gens du parti de l'ordre « un mélange d'instincts élégants et d'opinions destructives, — les gants jaunes sur les mains noircies par la cartouche de l'émeute, la redingote à brandebourgs et à col de fourrure sur la blouse de l'insurgé (1) ».

Dès qu'ils l'eurent reçue, et bien avant d'en commencer la publication, ses directeurs s'effarouchèrent et prirent peur de *Mme Bovary*. A ce moment déjà, les sentiments qui unissaient Flaubert et Du Camp n'étaient presque plus de la camaraderie. « La partie de mon cœur où il était est tombée sous une gangrène lente, et il n'en reste plus rien... J'éprouve une impossibilité radicale à sentir à cause de lui quoi que ce soit (2). » Bien que les *Souvenirs littéraires* essaient de donner le change, il est évident que Du Camp éprouvait alors pour Flaubert, malgré ses protestations affectueuses, plus d'envie que de réelle amitié, et n'était pas autrement fâché de retarder, sous prétexte de modifications, la publication de son œuvre. Quoi qu'il en soit, Du Camp et Pichat demandèrent des coupures. On sait comment Flaubert résista, et l'insistance de Du Camp qui finit par donner ces étranges conseils :

... J'ai remis ton livre à Laurent, sans faire autre chose

(1) De Pontmartin, *Assemblée Nationale*, 4 juillet 1857.
(2) *Corresp.*, t. II, p. 205.

que le lui recommander chaudement ; nous ne nous sommes donc nullement entendus pour te scier avec la même scie... Laisse-nous *maîtres* de ton roman pour le publier dans *la Revue :* nous y ferons faire les coupures que nous jugeons indispensables ; tu le publieras ensuite en volume comme tu l'entendras, cela te regarde... Sois courageux, ferme les yeux pendant l'opération et fie-t'en, sinon à notre talent, du moins à notre expérience acquise de ces sortes de choses et aussi à notre affection pour toi. Tu as enfoui ton roman sous un tas de choses bien faites, mais inutiles ; on ne le voit pas assez : il s'agit de le dégager ; c'est un travail facile. Nous le ferons faire sous nos yeux par une personne exercée et habile : on n'ajoutera pas un mot à ta copie ; on ne fera qu'élaguer ; ça te coûtera une centaine de francs qu'on réservera sur les droits, et tu auras publié une chose vraiment bonne au lieu d'une œuvre incomplète et trop rembourrée. Tu dois me maudire de toutes tes forces, mais songe bien que, dans tout ceci, je n'ai en vue que ton seul intérêt.

Adieu, cher vieux, réponds-moi et sache-moi bien tout à toi.

MAXIME DU CAMP.

Flaubert se contenta d'écrire au dos de la lettre : *gigantesque*, et ne répondit point (1). Acceptée dès juillet, annoncée en août, *Madame Bovary* ne commença de paraître qu'en octobre 1856. Mais, dès les premiers chapitres, le scandale éclatait. Au reçu de quelques lettres de protestation, Du Camp

(1) Voir les notes qui suivent le texte de *Madame Bovary*, dans l'édition Conard, 1910, pages 512 et suivantes.

et Laurent-Pichat exigèrent cette fois les coupures qu'ils « jugeaient indispensables ». Il était déjà trop tard : ce sacrifice devait rester sans résultat.

Le 1er décembre, *la Revue* fit paraître ces lignes :

La Direction s'est vue dans la nécessité de supprimer ici un passage qui ne pouvait convenir à la Rédaction de *la Revue de Paris*. Nous en donnons acte à l'auteur. M. D.

Le 15, Flaubert protestait, en ces termes convenus d'avance avec Pichat, contre les suppressions faites dans le précédent numéro :

Des considérations que je n'ai pas à apprécier ont contraint *la Revue de Paris* à faire une suppression dans le n° du 1er décembre ; ses scrupules s'étant renouvelés à l'occasion du présent numéro, elle a jugé convenable d'enlever encore plusieurs passages. En conséquence, je déclare dénier la responsabilité des lignes qui suivent. Le lecteur est donc prié de n'y voir que des fragments et non un ensemble (1).

(1) M. Félix Clérembray, dans *Flaubertisme et Bovarysme* (Rouen, Lestringant, 1912, in-8 de 77 pages), signale ce fait : « *Le Nouvelliste de Rouen*, dirigé par Ch. F. Lapierre, donna *Madame Bovary* en feuilletons à partir du dimanche 9 novembre 1856. Il n'est pas insignifiant de rappeler en quels termes et avec quelle coquille suggestive il présentait l'œuvre à sa clientèle :

« Notre compatriote, M. Gustave Flaubert publie dans *la Revue de « Paris* un roman fort curieux, intitulé *Madame de Bovery*. Cette « composition, qui joint au mérite littéraire l'attrait d'une étude « consciencieuse des mœurs provinciales, obtient en ce moment beau« coup de succès et elle présente surtout un intérêt tout particulier « pour nos lecteurs, autant par le nom bien connu de l'auteur que « par le choix du sujet, les détails et les descriptions locales, dont « mieux que personne ils peuvent apprécier l'exactitude. Nous som-

Il écrivait encore à Laurent-Pichat :

En supprimant le passage du fiacre, vous n'avez rien ôté de ce qui scandalise, et en supprimant ce qu'on me demande dans le 6e numéro, vous n'ôterez rien encore. Vous vous attaquez à des détails. C'est à l'ensemble qu'il faut s'en prendre. L'élément brutal est au fond et non à la surface. On ne blanchit pas les nègres et on ne

« mes heureux, grâce à la bienveillante autorisation qui nous est « donnée par *la Revue de Paris* et par l'auteur, de commencer au- « jourd'hui la reproduction de cet ouvrage. »

« Se représente-t-on l'effet produit par la substitution de *Madame de Bovery* à *Madame Bovary?* L'addition de la particule n'écarte-t-elle pas l'hypothèse d'une étourderie de typo ? Il existait à Rouen même un De Boveri (chef de bataillon) et un Boveri (chef d'orchestre au théâtre, qui habitait en 1843 quai de Paris, 27).

«... Les conjectures allèrent leur train et le débit du *Nouvelliste* augmenta sensiblement, bien que le feuilleton portât, lui, dès le début, *Madame Bovary.*

«... La publication dans la feuille rouennaise se poursuivit jusqu'au 14 décembre avec quelques rares interruptions... Mais ce jour-là, le feuilleton s'arrête par le dernier alinéa de la deuxième partie de l'ouvrage, et en tête de *Madame Bovary* est cette note décevante : « Nous prenons le parti d'arrêter après ce numéro la publication de *Madame Bovary*, parce que nous ne pourrions la continuer sans opérer plusieurs retranchements ; la direction de *la Revue de Paris* a cru devoir faire des suppressions, et de plus nous apprenons qu'il s'élève des difficultés entre elle et l'auteur sur la dernière partie du roman. Nous lisons même dans un journal que vendredi les parties sont allées en référé. »

« C'est ainsi que le prudent *Nouvelliste* s'évita le désagrément de recevoir une citation... Rien dans la *Correspondance* de Flaubert ne révèle la publication dans *le Nouvelliste*...

« Un peu plus tard, pendant le procès, « qui fait dans Rouen un scandale épouvantable », *le Journal de Rouen* garde constamment le silence. Seul *le Nouvelliste* s'en occupe. Le 8 février 1857 il mentionne l'acquittement avec cette phrase symptomatique : « On craint que le ministère public ne fasse appel. » Le lendemain il insère le jugement pris dans *la Gazette des Tribunaux*... »

Il n'existe à notre connaissance aucune trace du référé auquel *le Nouvelliste* fait allusion, et nous n'avons pu découvrir le journal qui le mentionne.

change pas le *sang* d'un livre. On peut l'appauvrir, voilà tout (1).

On ne peut mieux exprimer l'inutilité de ces amputations et l'on comprend combien le vandalisme de ses amis irrita Flaubert. Mais alors on se demande comment ceux qui ont si méticuleusement épluché le manuscrit avec le souci de satisfaire à la morale (2) ont cependant laissé subsister des inadvertances comme : « Un matin, le père Rouault vint apporter à Charles le paiement de sa jambe remise : soixante et quinze francs en pièces de quarante sous » (début du chapitre III) ; et plus loin, à propos du pied-bot : « la machine où l'on devait enfermer son membre après l'opération » ? Et le bouquet de fleurs d'oranger de la première Madame Bovary, qui était déjà veuve cependant ? (Chap. V, p. 44, édition Conard.)

Est-ce, comme le veut Du Camp, la souffrance ressentie à voir ainsi son roman mutilé, qui provoqua chez Flaubert un mécontentement dont l'effet eût été une maladresse et une imprudence ?

« Irréfléchi et de prime-saut, comme la plupart des nerveux, dit l'auteur des *Souvenirs Littéraires*, Flaubert avait compulsé la collection de *la Revue*

(1) *Corresp.*, t. III, p. 87.
(2) Voir, dans l'édition Conard de *Madame Bovary*, le détail édifiant des coupures faites par *la Revue de Paris* (p. 509).

de Paris, y avait relevé les phrases scabreuses, les citations délicates. Il avait réuni ainsi un petit dossier qu'il remit à un chroniqueur dont il avait récemment fait la connaissance. Le chroniqueur fit un article, cita les passages recueillis, me fit l'honneur d'imprimer une phrase de moi en majuscules, et demanda comment des écrivains si hardis pour eux-mêmes étaient devenus si pudibonds pour les autres. L'article fut remarqué... porté aux Tuileries... envoyé au ministre de l'Intérieur, de là au ministre de la Justice et enfin au Procureur général. Le roman de Flaubert fut épluché mot à mot; avec un peu de bonne volonté et beaucoup de mauvais vouloir, on y découvrit toutes sortes de méfaits tombant sous l'application des lois (1). »

Avant d'aller plus loin, remarquons l'invraisemblance de ce récit. Il n'était pas du tout dans le caractère de Flaubert, si chevaleresque en toutes circonstances, de noircir ses amis pour se disculper lui-même par comparaison. En outre, il avait tout intérêt à ne pas attirer l'attention sur *la Revue*. Si impulsif qu'il fût, comme le veut Du Camp, il n'était pas isolé. Il était conseillé, et, sans doute, déjà par Sénard. Du Camp lui-même nous dit, une page plus haut, que Flaubert avait demandé vingt-quatre heures « pour consulter » avant d'accepter les suppressions et de rédiger la note que nous

(1) Du Camp, *Souv. litt.*, t. II, pp. 147-148.

avons citée. Qui est le « chroniqueur » auquel il aurait communiqué les citations de *la Revue* ? Nous avons cherché et n'avons rien trouvé. Le témoignage de Du Camp est parfois plus que suspect ; il essaie de se justifier en disant que c'est seulement sous les menaces de poursuites qu'il aurait demandé des corrections ; mais sa lettre, sur laquelle Flaubert écrit « gigantesque », la lettre où il propose à son ami de « se fier à son expérience acquise en matière de corrections », est du 14 juillet et le roman ne devait paraître qu'en octobre. On ne peut admettre que la vigilance du Parquet fût si éveillée qu'elle menaçât, jusque sur le marbre des revues, les romans encore inédits. Il semble donc bien que *les Souvenirs Littéraires* aient ici altéré la vérité, et qu'en fait les plus grands torts n'aient pas été du côté de Flaubert. D'ailleurs, Du Camp n'a pas seul rapporté le récit de cette aventure. Le substitut Pinard, l'auteur du réquisitoire célèbre, a essayé lui aussi d'expliquer son rôle et celui du Parquet.

Voici ce qu'il raconte dans ses *Mémoires :*

A ce moment, on en était encore à la période des grandes sévérités au regard des amis comme des adversaires. Le substitut chargé du service central de l'examen des livres et des journaux avait signalé le roman de *Madame Bovary* comme devant être poursuivi. M. Cordoën, procureur impérial, avait accepté cet avis, et la citation

avait été donnée devant la chambre correctionnelle où je siégeais comme substitut. L'affaire semblait délicate à M. Cordoën. Il tint à m'exposer les motifs de sa décision. « Le roman de *Madame Bovary*, me dit-il, révèle un vrai talent, mais la description de certaines scènes dépasse toute mesure. Si nous fermons les yeux, Flaubert aura beaucoup d'imitateurs qui iront autrement loin sur cette pente. Puis, la chambre correctionnelle vient de condamner *les Fleurs du Mal*, de Baudelaire. Elle a infligé une amende à l'auteur et ordonné la suppression de certains passages. Si nous nous abstenons, on dira que nous ménageons les forts et les chefs d'école, que nous sommes complaisants pour les nôtres et inflexibles pour les opposants. » Baudelaire, en effet, avait beaucoup d'amis dans le camp républicain. Flaubert était l'hôte assidu et fêté des salons de la Princesse Mathilde.

Comme M. Cordoën me voyait hésitant, en homme qui n'a jamais gêné la liberté de ses auxiliaires, il m'offrit de faire venir l'affaire à un autre jour que celui où j'occuperais le siège du ministère public, ou de me remplacer ce jour-là.

J'étais certain qu'en cas d'acquittement ou de condamnation le substitut qui prendrait la parole serait fort malmené. Mais, après examen du livre, je n'accepta pas l'offre de mon chef. Si la poursuite était inopportune, elle était fondée en droit strict; je pouvais la soutenir sans blesser ma conscience. Céder la place à un autre parce que la tâche était ingrate, c'eût été faillir à la dignité. Je ne l'avais point fait encore, et je ne voulus point commencer. J'allai à l'audience, et je ne m'en repens pas (1).

(1) *Mon Journal*, par Ernest Pinard, ancien ministre de l'Intérieur. 2 volumes in-16. Dentu, 1892, t. II, p. 55.

Il faut croire, décidément, l'origine de ces poursuites bien mystérieuse, puisque, dans son ardeur à les justifier, Pinard n'hésiste pas à bouleverser la chronologie. Il écrit : « En janvier 1857, la chambre correctionnelle vient de condamner *les Fleurs du Mal.* » Or, le jugement condamnant Baudelaire — qui à cette date n'a même pas encore réuni en volume ses poésies éparses dans *la Revue des Deux Mondes* — est du 20 août. Ce n'est pas tout ; Flaubert aurait été déjà, d'après Pinard, l'hôte de la Princesse Mathilde — à laquelle il ne fut en réalité présenté que bien plus tard, vers 1860.

Mais ces inexactitudes, sans doute voulues, n'empêchent point que les choses se passèrent très probablement comme Pinard les raconte. Si le « chroniqueur » dont parle Du Camp avait existé, Pinard aurait sûrement rappelé son rôle, dans lequel il eût trouvé une sorte d'excuse à sa propre intervention. Ce livre « porté aux Tuileries », promené de ministère en ministère, tout cela paraît dramatisé à plaisir. Au surplus, à une époque aussi inquiète et sous un régime de suspicion, le zèle des bureaux, s'exerçant tout naturellement sur une revue déjà tenue en défaveur, ne suffit-il pas à tout expliquer ?

Quoi qu'il en soit, et comme pour le consoler de ces premiers ennuis, les approbations et les encouragements ne manquèrent pas à Flaubert dès

le début de la publication de *Madame Bovary* dans *la Revue*.

Paul de Saint-Victor lui écrivait (1) :

Je suis de plus en plus touché et charmé. L'agonie est poignante, et la veillée épouvantable. Homais grossit et tourne au type, plus il avance. Décidément, c'est une œuvre : il y a une griffe de maître là-dessus. Je ne comprends rien aux bégueuleries de *la Revue*.

Merci, mille compliments et mille amitiés.

PAUL DE SAINT-VICTOR.

Dimanche matin.

Sandeau, de son côté, adressait à Du Camp, qui le transmit à Flaubert, le billet suivant :

Talent réaliste et réel ; style ferme, clair, disant ce qu'il veut dire, bien français en un mot ; crudité de ton ; absence d'idéal ; négation de l'amour, — voilà, mon cher Maxime, les qualités et les défauts qui m'ont frappé dans le roman de M. Flaubert. L'art a des procédés divers, et pour n'avoir pas la chasteté des vierges de Raphaël, la *Grande Kermesse* de Rubens n'en est pas moins une des plus magnifiques toiles que l'on doive admirer au Louvre.

Votre ami,

JULES SANDEAU (2).

Lundi

(1) Cette lettre (ainsi que la plupart des suivantes, dont nous avons les autographes sous les yeux) a été publiée pour la première fois dans le *Mercure de France* du 16 novembre 1911.

(2) Note de la main de Flaubert sur le verso de cette lettre : Ecrit à Du Camp.
On peut profiter de cette phrase : *négation de l'amour*.

Cependant les bruits recueillis par ses amis devenaient pessimistes. Un matin, Flaubert apprend que les poursuites, cette fois, sont décidées. Alors il retourne chez Sénard, qui l'a déjà conseillé, et le prie d'être son défenseur : Sénard (1), ancien président de l'Assemblée Nationale en 1848, ancien bâtonnier à Rouen, vieil ami de la famille Flaubert, était un avocat de rare mérite et de grande dignité. « Sa personne même et son appui donnaient à ses clients une garantie d'honorabilité. »

De concert avec Flaubert, il recueille des témoignages, fait agir des influences. On peut suivre, dans les notes publiées à la suite de *Madame Bovary* dans l'édition Conard (p. 514), les démarches innombrables de l'écrivain, espérant encore à ce moment arrêter les poursuites, tandis qu'à Rouen Achille sollicite l'intervention du Préfet.

(1) *Sénard* Marc-Antoine-Jules, né à Rouen le 9 avril 1800, fut bâtonnier à Rouen, et prit une part active au mouvement de 1847. Après la chute de Louis-Philippe, nommé procureur général à Rouen, il est élu, en avril 1848, membre de l'Assemblée Nationale. Il retourne à Rouen, où il n'avait pas été remplacé dans ses fonctions, pour concourir à réprimer l'émeute. Président de l'Assemblée pendant l'insurrection du 20 juin, son attitude lui vaut un vote de remerciements pour « avoir bien mérité de la patrie ». Ministre de l'Intérieur, il démissionne pour laisser la place à Dufaure. Après l'élection du Prince Napoléon, il se fait inscrire au barreau de Paris. En septembre 1870, il est chargé d'une mission près de Victor-Emmanuel, analogue à celle de Thiers à Londres, à Vienne et à Pétersbourg. Il obtient du gouvernement italien l'assurance que l'Italie ne profitera pas des désastres de la France pour favoriser le mouvement séparatiste de Nice et de la Savoie. Revenu à Paris, il est élu bâtonnier, en 1874, et l'année suivante député de Seine-et-Oise.

Il écrit à Gautier :

M. Abbatucci fils [du Ministre de la Justice], qui t'aime beaucoup, est extrêmement prévenu en ma faveur. Un mot de toi ce soir aura le plus grand poids. Je suis chargé de te le dire. Tu trouveras là beaucoup de Bovarystes. Joins-toi à eux et sauve-moi, homme puissant! L'affaire est en bon train (1).

Les Bovarystes ne manquent pas, en effet. Les dames, l'Impératrice elle-même (2), « sont fortement pour lui », mais sans doute « il y a là-dessous quelqu'un d'invisible et d'acharné ». — « C'est un tourbillon de mensonges et d'infamies dans lequel je me perds, avoue-t-il. Je n'ai d'abord été qu'un prétexte et je crois que *la Revue de Paris* elle-même n'est qu'un prétexte... J'attends de minute en minute le papier timbré qui m'indiquera le jour où je dois aller m'asseoir (pour crime d'avoir écrit en français) sur le banc des filous et des pédérastes (3). »

(1) *Corresp.*, t. III, p. 97.

(2) L'intervention de l'Impératrice en cette affaire reste assez mystérieuse, ou du moins il n'est guère possible de déterminer dans quel sens elle s'exerça. Tandis que Flaubert affirme qu'elle lui fut favorable, des contemporains, interrogés depuis par M. Olivier Jallu, qui a rapporté leur opinion dans son *Discours sur le Procès de Madame Bovary*, prononcé à l'ouverture de la conférence des avocats le 2 décembre 1905 (p. 34, note 1. Alcan Lévy, édit.) prétendent au contraire que l'Impératrice, par amitié pour Octave Feuillet, demanda personnellement que l'auteur et *la Revue de Paris* fussent poursuivis. Remarquons cependant que Du Camp ne parle pas de cette intervention hostile.

Voir encore sur ce sujet : *l'Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*, t. XLIX, 636 (30 avril 1904).

(3) *Madame Bovary*, p. 514.

Cependant le papier timbré tarde à venir ; Flaubert peut même espérer un instant qu'il n'arrivera pas, et que tout est arrangé. Mais il est vite détrompé, et cité à comparaître le 24 janvier 1857, devant la 6e chambre du Tribunal correctionnel, pour outrage à la morale publique et religieuse, et aux bonnes mœurs. L'assignation visait avec lui Laurent-Pichat, éditeur, et Auguste Pillet, imprimeur de *la Revue de Paris*, en vertu du décret du 17 février 1851 sur les publications périodiques.

A la nouvelle de ce procès et pendant toute la durée de l'instruction, des sympathies imprévues et précieuses se manifestèrent.

J'ai reçu des confrères de fort jolis compliments, écrit Flaubert à Mme Schlésinger le 14 janvier 1857, vrais ou faux, je l'ignore. On m'assure même que M. de Lamartine chante mon éloge très haut — ce qui m'étonne beaucoup, car tout dans mon œuvre doit l'irriter (1).

Le bruit était fondé. Quelques jours plus tard, en effet, il recevait du poète de *Jocelyn* le billet suivant, que son avocat lira bientôt devant le tribunal :

Je crois avoir été toute ma vie l'homme qui, dans ses œuvres littéraires comme dans les autres, a le mieux compris ce que c'était que la morale publique et religieuse. Mon cher enfant, il n'est pas possible qu'il se trouve en France un tribunal pour vous condamner. Il

(1) *Corresp.*, t. II, p. 95.

est déjà très regrettable qu'on se soit ainsi mépris sur le caractère de votre œuvre, et qu'on ait ordonné de la poursuivre. Mais il n'est pas possible, pour l'honneur de notre pays et de notre époque, qu'il se trouve un tribunal pour vous condamner.

Au reçu de cette lettre, Flaubert court chez Lamartine :

J'ai été aujourd'hui une grande heure seul avec Lamartine, qui m'a fait des compliments par-dessus les moulins. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il sait mon livre par cœur (1).

Mais le témoignage de Lamartine ne suffit pas. Il faut au prévenu des armes plus solides. Il écrit donc à Eugène Crépet :

Vous connaissez l'abbé Constant, il doit pouvoir vous fournir des notes sur ceci, qu'il me faut pour ce soir :

Le plus de lubricités possible tirées des auteurs ecclésiastiques — particulièrement des modernes.

A vous !

On vient d'interdire mon mémoire, et on a arrêté *l'Indépendance belge* parce qu'il y avait un article à la louange de votre serviteur (2).

Le mémoire dont parle Flaubert, et auquel Sénard fera allusion dans sa plaidoirie, était un tirage des passages supprimés par *la Revue*, imprimé dans le but de montrer que ces passages n'auraient

(1) Cf. *Madame Bovary*, p. 515.
(2) *Corresp.*, t. III, p. 97.

rien ajouté d'immoral au roman s'ils avaient été publiés (1). Quant à *l'Indépendance Belge*, c'est dans ce journal en effet — la presse française ne pouvant, de par la loi, parler d'une affaire d'attentat à la morale en cours d'instruction — qu'il faut chercher des renseignements sur les phases du procès.

Auguste Villemot écrit, le 3 janvier 1857, dans son Courrier de Paris de *l'Indépendance belge* :

Un écrivain inédit vient de débuter avec éclat dans *la Revue de Paris*, par un roman intitulé *Madame Bovary*. Je donne cette impression, qui est celle de tous nos amis littéraires. Malheureusement, les Dieux jaloux continuent à persécuter les mortels heureux. Les Dieux sont représentés ici par les agents de la Sûreté, qui poursuivent *la Revue de Paris*, dans la personne de *Madame Bovary*, pour attentat à la pudeur (2).

D'autre part, Duranty, dans *le Réalisme* du 15 janvier, publiait l'écho suivant : « La fosse de *la Revue de Paris* est creusée. Bel et bon enterrement. Il y a un grand repas commandé par les gens affli-

(1) Cf. Clérembray, *loc. cit.*, p. 11 : « Il fut fait défense de « continuer » l'impression d'un *Mémoire de M. G. Flaubert contre la prévention d'outrage à la morale dirigée contre lui*. La déclaration avait été faite pour 300 exemplaires et signée aussi de Sénard. » (Archives nationales : F¹ II, Registre 69. — N° d'inscription 678. Date 21 janvier 1857. Imprimeur D. Dupré. Titre : *Défense de M. G. Flaubert prévenu d'outrage aux mœurs...* format in-4. Nombre de feuilles : 8. Nombre d'exemplaires : 300.)

(2) *Indépendance belge*, 3 janvier 1857. *Madame Bovary et ses persécuteurs.*

gés (1). » Les intentions de l'Administration ne faisaient donc pas de doute dans les milieux littéraires. A la fin de janvier, *la Revue* était, par ordre, suspendue pendant un mois, sous prétexte d'avoir accueilli l'article d'un réfugié allemand, commentant un toast de Frédéric-Guillaume, roi de Prusse (2). Duranty, bien informé, s'était montré bon prophète.

Si Flaubert n'eut pas la satisfaction de lire les articles de Villemot, arrêtés à la frontière, il reçut d'Edmond About (dont *le Moniteur* publiait *Germaine*) le délicieux billet que voici, à la veille de l'audience :

Mon cher Flaubert.

Ce que j'entends dire est-il vrai? On vient m'apprendre dans mon village que *Madame Bovary* est déférée aux tribunaux. Et pour quel crime, bons Dieux ? Si c'est pour excès de talent vous serez condamné à mort, sans circonstances atténuantes. Mais que diraient Beyle et Balzac s'ils étaient de ce monde? Que dirait Mérimée s'il était à Paris? Je n'ai jamais entendu dire que ces trois maîtres, qui sont les nôtres, eussent comparu en justice. Notre ami Théophile s'est permis bien d'autres hardiesses que vous dans *la Maupin* et *Une larme du Diable*, et ses livres n'ont jamais été brûlés par la main du bourreau. Quoi qu'il arrive, mon cher ami, je demande la permission d'être condamné à votre place. Je ferai la prison et je paierai l'amende; mais je mettrai mon nom

(1) *Réalisme* de Duranty, n° 3, 15 janvier 1857, p. 43. Echos.
(2) *Souv. litt.* de Du Camp, t. II, p. 153.

sur le livre. A ce prix, l'amende ne sera pas chère, et la prison ne me paraîtra pas longue.

Rassurez-moi bien vite et faites-moi savoir quels juges nous avons à Berlin. Mille amitiés.

ÉDMOND ABOUT.

Le 24 janvier, l'affaire fut renvoyée à huitaine, pour permettre à Sénard, absent, de plaider.

Le 31, sous la présidence de M. Dubarle, magistrat bienveillant et très cultivé, les débats s'ouvrirent devant une foule d'hommes de lettres : Flaubert avait tenu à honneur de comparaître. Il ne put s'empêcher de sourire pendant le réquisitoire, imitant en cela le président lui-même.

Ce que furent ces débats, on le sait de reste. Pinard a protesté contre la sténographie de son réquisitoire prise par la défense, et dont le texte ne lui aurait pas été communiqué (1). Toujours

(1) Pinard, *Mon Journal*, t. II, pp. 55 et suivantes :

« La loi alors en vigueur interdisait de publier les procès de presse. Un sténographe de la défense avait recueilli mon réquisitoire et la plaidoirie de Me Sénard. Son travail ne fut inséré que 17 ans plus tard à la suite du roman de *Madame Bovary* dans l'édition Charpentier de 1874. L'usage, au Palais, est de n'imprimer une plaidoirie et un réquisitoire qu'après avoir communiqué la sténographie à l'avocat et au ministère public. Cette communication fut faite à Me Sénard et point à moi. On tenait probablement à laisser aux notes du sténographe reproduisant le langage du ministère public les incorrections, les répétitions, naturelles dans la parole improvisée, mais qui pouvaient rendre quelque peu ridicule aux yeux du lecteur une poursuite déjà délicate à soutenir. »

Lors du procès de *Pot-Bouille*, en 1882, Zola cita le réquisitoire de 1857. Pinard écrivit à des Essarts, avocat de Zola, pour protester, la sténographie ne lui ayant pas été communiquée : « Même à cette époque, dit-il dans sa lettre, nous parlions à peu près français, et l'édition de 1874 [de *Madame Bovary*, chez Charpentier, où figurent

est-il que, dans le texte revu par lui et publié plus tard dans ses *Œuvres judiciaires*, les mêmes faiblesses subsistent. Tout ce qu'on en peut dire, c'est qu'il semble avoir été écrit par Homais — un Homais qui de voltairien serait devenu jésuite (1).

Sénard eut le bon goût de ne pas relever les faiblesses de langage du substitut. Il s'attacha à démontrer très solidement la moralité du roman, et, sans doute par peur d'effaroucher les juges, s'abstint de faire usage des citations que l'abbé Constant avait fournies. Il se contenta d'invoquer l'exemple d'André Chénier, de Bossuet, de Montes-

le réquisitoire de la plaidoirie] prête au ministère public un langage qui n'est pas le sien. »

Du Camp intervint, certifiant que la sténographie avait été prise sous ses yeux. Pinard, dans une nouvelle lettre à des Essarts, renouvela ses protestations. Il fit observer que la communication eût été d'autant plus nécessaire dans l'espèce qu'on avait attendu 17 ans pour produire ce réquisitoire et que « le sténographe avait pu ne faire sa traduction que longtemps après l'audience, au moment où on en voulait la publication. » Une réponse de Du Camp mit fin à l'incident. Dans ses *Œuvres judiciaires* (I, pp. 124 et suivantes), Pinard, qui cite tout au long les pièces de cette controverse avant son réquisitoire, déclare qu'il s'en tient cependant au texte sténographié par la défense, et qu'il se contente d'y apporter quelques modifications nécessaires pour la clarté de la pensée :

« Il m'a suffi, dit-il, de ponctuer différemment de mettre plus souvent à la ligne, d'effacer ou de changer quelques mots. » (*Ibid.*, p. 131.)

(1) Flaubert ne lui pardonna pas. En 1878 il écrit à Mme Roger des Genettes : « L'histoire de Pinard, auteur obscène, est parfaitement vraie, et je soupire toujours après ses poésies » (*Corresp.*, IV, 321). — « Et Pinard, mon ennemi Pinard, l'auteur des couplets obscènes trouvés dans le prie-Dieu de Mme Gras, Pinard qui a inventé Gambetta (pour faire du bien à l'Empire) ! Cet excellent M. Pinard, communiant dimanche dernier à Notre-Dame en compagnie de Mgr le Duc de Nemours ! Farce ! Farce ! » (*Corresp.*, IV, 363.)

quieu, de Rousseau. Il montra même que Sainte-Beuve, dans *Volupté*, s'était, comme Flaubert, pour une scène d'extrême-onction, servi du rituel, et en avait tiré des effets bien plus audacieux.

Le tribunal remit son jugement à huitaine. Mais l'issue du procès semblait si peu douteuse que d'avance Villemot envoyait à *l'Indépendance belge* ce Courrier de Paris :

C'est demain samedi que sera prononcé le jugement de *la Revue de Paris*, responsable des mœurs de *Madame Bovary*. L'audience de la semaine dernière a paru laisser une impression favorable aux magistrats. Le ministère public a fait un réquisitoire très modéré et l'on espère une sentence de blâme, purement et simplement.

Je n'entre pas dans la discussion des scrupules du Parquet. Je me borne à constater, encore avec l'assentiment, je crois, des magistrats qui ont pris un vif intérêt à la lecture du roman incriminé, que cette œuvre vient de révéler un talent de premier ordre (1).

Et Champfleury, obligé de quitter la salle avant la fin de l'audience, écrivait à Flaubert pour le réconforter :

C'est une victoire pour vous et une défaite honteuse pour le procureur impérial. Je ne dis pas pour le Parquet, qui vous soutenait assez ouvertement, car à un mouvement de lèvres du président, pendant que Me Sénard lisait une description très étudiée de votre roman,

(1) *Indépendance belge*, 7 février 1857. Le Procès de *Madame Bovary*.

j'ai remarqué... que le président disait : *charmant*. Ceux qui l'auront observé attentivement auront bien compris, à deux reprises différentes, le mot *char-mant*, très significatif.

Je me réjouis, dans l'intérêt des lettres, de l'issue plus que probable de votre acquittement, et cette poursuite ne pourra qu'être très favorable au succès de votre roman, que j'attends avec impatience, n'ayant lu que la première partie dans *la Revue* (1).

Le 7 février, le jugement fut rendu : *la Revue de Paris* était acquittée ; le roman pouvait paraître en librairie et dans son texte intégral, si le Parquet, toutefois, n'interjetait pas appel.

Consulté sur l'opportunité d'un appel, écrit Pinard, je fus d'avis de s'en tenir au premier jugement, blâmant les passages incriminés sans reconnaître qu'ils constituassent un délit. Le Parquet avait signalé la voie nouvelle où s'engageait le roman. Le devoir était rempli, il fallait se garder d'un acquittement plus retentissant (2).

Peut-être en effet les attendus du jugement :

Attendu que les passages incriminés, envisagés abstractivement et isolément, présentent effectivement, soit des images, soit des tableaux que le bon goût réprouve et qui sont de nature à porter atteinte à de légitimes et honorables susceptibilités... ;

Attendu qu'à ces divers titres l'ouvrage déféré au tribunal mérite un blâme sévère, car la mission de la

(1) *Madame Bovary*, p. 524.
(2) *Mon Journal*, t. II, p. 55.

littérature doit être d'orner et de récréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs, plus encore que d'imprimer le dégoût du vice en offrant le tableau des désordres qui peuvent exister dans la société (2)...

n'étaient-ils qu'une habileté du président Dubarle, une demi-satisfaction donnée au ministère public, tout en évitant à Flaubert les désagréments d'un nouveau procès ?

C'est ce que Baudelaire semble insinuer dans son article (2), et aussi Auguste Villemot, lorsqu'il écrit dans *l'Indépendance belge* :

Vous avez vu que *la Revue de Paris* a été renvoyée des fins de la poursuite dirigée contre *Madame Bovary*. Il demeure acquis qu'on n'est pas un scélérat pour avoir fait un chef-d'œuvre. Je m'en réjouis, quoique désintéressé dans la question. Le jugement a des aspects très remarquables. Il aborde la discussion littéraire et reconnaît qu'en ces matières la forme emporte le fond et que tout ce qui prend le caractère élevé de l'art échappe aux juridictions humaines. Nous n'avions pas dit autre chose... (3).

C'est que « là où nous aurions compris la superbe d'un Bossuet flétrissant le pyrrhonisme philosophi-

(1) Sur le Procès de *Madame Bovary*, voir aussi un article de M. Georges Dubosc dans *le Journal de Rouen* du dimanche 11 juin 1905, et F. Clérembray, *loc. cit.*

(2) Cf. *l'Art Romantique*. Critiques littéraires, *Madame Bovary*, § II.

(3) *Indépendance belge*, 14 février 1857. Acquittement de *Madame Bovary*.

que au nom de la morale chrétienne, là où il aurait fallu la dialectique emportée d'un saint Augustin pour combattre le fatalisme de la science avec la grâce de Dieu, le ministère public n'avait songé qu'à se faire le plus petit possible (1) ». L'accusation, en somme, avait fait fausse route.

Cependant Flaubert avouait qu'il « lui était resté de tout cela un tel épuisement de corps et d'esprit qu'il n'avait plus la force de faire un pas ni de tenir une plume (2) ».

Une lettre, adressée sans doute à Mme Pradier (3), exprime bien son dégoût et sa lassitude :

18 février 1857 (date de la poste).

Chère Madame. Je ne sais quand j'aurai le plaisir de vous aller faire une petite visite, tant je suis fatigué, abruti et enrhumé ; il m'est resté de mon procès une courbature physique et morale qui ne me permet de remuer ni pied ni plume.

Ce tapage fait autour de mon premier livre me semble tellement étranger à l'art qu'il me dégoûte et m'étourdit. Combien je regrette le mutisme de poisson où je m'étais tenu jusqu'alors.

Et puis, l'avenir m'inquiète. Quoi écrire qui soit plus

(1) Le Procès de *Madame Bovary*, discours prononcé à l'ouverture de la conférence des avocats, le 2 décembre 1905, par M. Olivier Jallu (Alcan-Lévy, 1905).

(2) *Corresp.*, t. III, pp. 109-110.

(3) Cette lettre a été publiée d'abord par Ph. Burty dans *la Renaissance littéraire et artistique* du 1er février 1874. Le nom de la destinataire n'était pas mentionné. On a cru qu'il s'agissait de Mme Schlésinger. Nous devons à l'extrême obligeance de M. Maurice Tourneux de remplacer ce nom par celui de Mme Pradier.

inoffensif que ma pauvre Bovary, traînée par les cheveux comme une catin en pleine police correctionnelle ? Si on était franc, on avouerait au contraire que j'ai été bien dur pour elle, n'est-ce pas ?

Quoi qu'il en soit, et malgré l'acquittement, je n'en reste pas moins à l'état d'auteur suspect. Médiocre gloire !

J'avais l'intention de publier immédiatement un autre bouquin qui m'a demandé plusieurs années de travail, un livre fait avec les Pères de l'Eglise, tout plein de mythologies et d'antiquités. Il faut que je me prive de ce plaisir, car il m'entraînerait en Cour d'assises net. Deux ou trois autres plans que j'avais se trouvent ajournés pour les mêmes raisons.

Quelle force que l'hypocrisie sociale ! Par le temps qui court, un portrait devient une satire et l'histoire est une accusation.

Voilà pourquoi je suis fort triste et très fatigué. Je passe mon temps à dormir et à me moucher. Feu Du Cantal n'était rien auprès de moi. La comparaison est d'autant plus juste que je viens, comme lui, de fréquenter les saltimbanques. Je réclamais aussi mon enfant, ma fille. On n'y a pas touché, c'est vrai, mais sa réputation en a souffert.

Je ne vais pas tarder à m'en retourner dans ma maison des champs, loin des *humains*, comme on dit en tragédie, et là je tâcherai de mettre de nouvelles cordes à ma pauvre guitare, sur laquelle on a jeté de la boue avant même que son premier air ne soit chanté !

Et vous, chère Madame, comment supportez-vous pour le moment « cette gueuse d'existence » ? Ecrivez-moi un petit mot si vous avez le temps. Promenez-vous, il fait un beau soleil.

N. B. — Regardez-vous dans la glace, par-dessus les Chinois de votre pendule, et envoyez-vous de ma part un baiser du bout des doigts.

Je le dépose à vos pieds avec l'homme tout entier.

GUSTAVE FLAUBERT (1).

C'est le même sentiment qu'il résumait encore, presque dans les mêmes termes, à Maurice Schlésinger :

L'affaire a été dure à enlever, mais j'ai obtenu la victoire. J'ai reçu de tous mes confrères des compliments très flatteurs, et mon livre va se vendre d'une façon insensée pour un début. Mais je suis fâché de ce procès, en somme. Cela dévie le succès, et je n'aime pas autour de l'art des choses étrangères. C'est à tel point que tout ce tapage me dégoûte profondément et j'hésite à mettre mon roman en volume... (2).

Parmi ces « compliments très flatteurs », voici ceux que lui adressait Jules Janin, dans une lettre écrite au lendemain du jugement :

Ma foi ! c'est affaire à vous, et je ne crois pas qu'il soit possible de passer d'une façon plus brillante à travers un feu d'artifice d'exécrations ! « Considérant que vous êtes un rien qui vaille, un perturbateur du repos public, de la morale publique et de la pudicité publique .. » et puis acquitté ! Et puis le livre porté aux nues, et puis la critique inutile et l'annonce aussi, et plus de

(1) Cette lettre, qui n'avait pas été reproduite dans l'édition Charpentier de la *Correspondance*, figure au tome III, p. 107, de l'édition Conard.

(2) *Corresp.*, t. III, p. 110.

célébrité que n'en auraient donné vingt années de succès, de fortune et de bonne humeur ! Voilà certes ce qui s'appelle du succès et se bien passer.

Laissez-moi vous en féliciter du fond de l'âme, et, s'il vous plaît, mettez-moi aux pieds de votre éloquent défenseur. Il a ramené votre Eurydice, il l'a ramenée à ce beau livre, à la douce clarté du jour.

Et maintenant, si vous le voulez, le monde est à vous !

Je vous dis mille amitiés et vous fais mille compliments.

JULES JANIN.

10 février 1857.

Mais en même temps il éprouvait une déception : Lamartine, qui l'avait d'abord si aimablement accueilli, l'abandonnait ; et Flaubert écrivait à Maurice Schlésinger :

M. de Lamartine prône le mérite littéraire de mon roman tout en le déclarant cynique. Il me compare à Lord Byron, etc. !... C'est très beau, mais j'aimerais mieux un peu moins d'hyperboles et en même temps moins de réticences. Il m'a envoyé de but en blanc des félicitations, puis il m'a lâché au moment décisif. Bref, il ne s'est point conduit avec moi en galant homme, et même il a manqué à une parole qu'il m'avait donnée. Nous sommes restés en bons termes, néanmoins (1).

Déjà Duranty, dans *le Réalisme*, avait ouvert le feu des critiques par un article malveillant :

Madame Bovary, roman par Gustave Flaubert, repré-

(1) *Corresp.*, t. III, p. 111.

sente l'obstination de la description. Ce roman est un de ceux qui rappellent le dessin linéaire, tant il est fait au compas, avec minutie, calculé, travaillé, tout à angles droits, et en définitive sec et aride. On a mis plusieurs années à le faire, dit-on. En effet, les détails y sont comptés un à un, avec la même valeur... Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien qui a supputé et rassemblé tout ce qu'il peut y avoir de gestes, de pas ou d'accidents de terrains, dans des personnages, des événements et des pays donnés. Ce livre est une application littéraire du calcul des probabilités... Le style a des allures inégales, comme chez tout homme qui écrit artistiquement sans sentir, tantôt des pastiches, tantôt du lyrisme, rien de personnel. Je le répète, toujours description matérielle, et jamais impression. Il me paraît inutile d'entrer dans le point de vue même de l'œuvre, auquel les défauts précédents enlèvent tout intérêt. Avant que ce roman eût paru, on le croyait meilleur. Trop d'étude ne remplace pas la spontanéité qui vient du sentiment (1).

Madame Bovary parut chez Michel Lévy au début d'avril.

Dès que ses envois furent faits, les félicitations affluèrent chez le romancier.

C'est d'abord Victor Hugo, qui se souvient des adoucissements apportés à son exil par Flaubert. Celui-ci, en effet, s'était chargé, avec Louise Colet, de missions mystérieuses, et qui n'étaient pas sans péril; la *Correspondance* contient maintes allusions

(1) Duranty, *le Réalisme*, n° 5, 15 mars 1857, p. 79. Nouvelles diverses.

à ces faits assez obscurs (1). Quoi qu'il en soit, le « Grand Crocodile, le suprême Alligator, qui est là-bas dans ses ondes amères » (2), proclame aussitôt son admiration pour *Madame Bovary*, qui lui avait été envoyée par l'intermédiaire de Paul Meurice (3) :

Vous avez fait un beau livre, Monsieur, et je suis heureux de vous le dire. Il y a entre vous et moi une série de livres qui m'attache à votre succès. Je me rappelle vos charmantes et nobles lettres d'il y a quatre ans, et il me semble que je les relis à travers les belles pages que vous me faites lire aujourd'hui. *Madame*

(1) Dans une étude sur Louise Colet publiée dans *la Grande Revue*, 25 juillet 1911 et 10 mars 1912, Mlle J. de Mestral-Combremont parle des rapports de Victor Hugo et de la Muse, mais ne révèle pas la nature de ces faits. L'auteur dans son second article publie seulement quelques fragments de lettres inédites de Hugo à Louise Colet, qui n'ont rien de mystérieux, et ne sont intéressantes que par l'excès des éloges que le poète prodigue aux œuvres de la Muse. Mais il est vraisemblable que cette correspondance littéraire se doublait d'une correspondance politique, jusqu'à présent ignorée. Peut-être Louise Colet servait-elle d'intermédiaire entre V. Hugo et ses amis de Paris. Comme Flaubert avait de son côté des amis à Londres, la famille Collier, l'exilé de Guernesey y adressait d'abord ses lettres. Elles arrivaient de là à Flaubert, et, portant le timbre de Londres et une autre écriture que celle de V. Hugo, les « paquets» trompaient aisément toute surveillance. Flaubert à son tour les adressait à Louise Colet, qui se chargeait de remettre en mains propres les papiers compromettants. — C'est ainsi, croyons-nous, qu'il faut comprendre le rôle de Flaubert en cette affaire. Toutefois nous ne donnons cette explication que sous toutes réserves.

(2) Voir notamment *Corresp.*, t. II, pp. 300, 364, 365, 367, 378, 385, 403. — Remarquons que le billet publié dans *Madame Bovary*, notes p. 523 (Ed. Conard) : « Vous êtes de ces hauts sommets que tous les coups frappent, mais qu'aucun n'abat, etc. », ne fut pas adressé par Victor Hugo à G. Flaubert à propos du procès de *Madame Bovary*, mais lui fut envoyé par le télégraphe, seulement en 1872, à l'occasion de la mort de Mme Flaubert.

(3) *Corresp.*, t. III, p. 145.

Bovary est une œuvre... Vous êtes, Monsieur, un des esprits conducteurs de la génération à laquelle vous appartenez. Conservez et tenez haut devant elle le flambeau de l'Art. Je suis dans les ténèbres, mais j'ai l'amour de la lumière. C'est vous dire que je vous aime (1).

Puis, c'est Edmond About, qui écrit de Grenoble :

... Sachez, mon cher ami, que les deux volumes de *Madame Bovary* sont ici sur mon bureau... Les dames de Grenoble bovarysent un peu pour leur compte, et elles se sont reconnues, non sans plaisir, dans votre roman. Je tiens ces détails d'un de mes amis qui professe la philosophie au lycée de Grenoble ; grand bovaryste d'ailleurs, qui a lu votre roman bien avant moi, et qui m'a apporté le premier exemplaire. Je n'en ai fait qu'une goulée et je suis encore dans ma première admiration. Mon cher ami, vous avez fait véritablement un coup de maître, et les critiques auront de quoi parler sur vous. J'ai cru lire un roman de Balzac mieux écrit, plus passionné, plus propre, et exempt de ces deux odeurs nauséabondes qui me saisissent quelquefois au milieu des livres du Tourangeau : l'odeur d'égout et l'odeur de sacristie ! on ne sent qu'une bonne et franche senteur... comme sous les châtaigniers en fleurs.

Gardez-moi l'exemplaire que vous m'avez promis... nous relirons certaines pages du bord de l'eau ou de l'hôtel garni, qui sont burinées sur acier avec la pointe...

Mon ami le professeur m'a fait voir les passages supprimés par *la Revue*, et ils m'ont paru mille fois plus

(1) *Madame Bovary*, p. 524.

innocents que les points par lesquels on les avait remplacés. Le peuple féminin de Grenoble se plaint d'avoir été volé... Entre parenthèses, vous parlez poison, valgus, et le reste,en digne fils de votre père.

A bientôt, mon cher ami, je vous serre cordialement la main.

EDMOND ABOUT (1).

Dans un article très documenté du *Figaro*, M. Gabriel Monod se demandait quand avaient pu commencer les relations de Michelet avec Flaubert (2).

Michelet avait eu de tout temps des amis en Normandie. Ses fréquents voyages à Vascueil, propriété des parents de son gendre, Alfred Dumesnil, l'obligeaient souvent à traverser Rouen, et il s'y arrêtait presque toujours. Son élève favori, Chéruel, y avait été longtemps professeur, — il fut même le professeur d'histoire de Flaubert. — Il était intimement lié avec le grand naturaliste Pouchet. Le philologue Frédéric Baudry (3), uni d'amitié, comme Pouchet, avec Flaubert, était aussi depuis sa jeunesse un familier de Michelet et l'avait accompagné, en 1838, dans un voyage en Italie et en Suisse.

Mais l'envoi de son roman par Flaubert, et les

(1) *Madame Bovary*, p. 525.

(2) Gabriel Monod, *les Correspondants de Michelet*, Flaubert et Bouilhet. — *Figaro* (Supplément, 9 novembre 1907).

(3) Frédéric Baudry avait épousé une demoiselle Sénard, fille du défenseur de Flaubert. (Voir Levallois, *Mémoires d'un critique*, p. 300.)

compliments que voici furent sans doute le début et la cause directe de leurs relations, préparées par les amis communs Pouchet et Baudry :

20 avril 1857.

M. Michelet a l'honneur de saluer M. Flaubert. Il le remercie de lui avoir donné ce si brillant ouvrage de forte et fine observation. Il le prie de recevoir ses remerciements et de croire à sa sympathie.

Ulric Guttinguer, un Rouennais, le poète de *Jumièges*, le romancier d'*Arthur*, l'ami de Sainte-Beuve, le romantisme fait homme dont Musset a dit dans *les Contes d'Espagne et d'Italie :*

... Nul œil, Ulric, n'a pénétré les ondes
De tes douleurs sans borne, ange du ciel tombé.
Tu portes dans ta tête et dans ton cœur deux mondes
Quand le soir près de moi tu vas triste et courbé...

Guttinguer écrit la lettre suivante :

20 avril 1857.

Monsieur,

Je ne peux trop vous remercier d'un si aimable, d'un si bon souvenir. Votre hommage me touche profondément, et vous comprendrez à combien de titres il m'est précieux.

Je connaissais *Madame Bovary* par *la Revue*, mais c'est tout autre chose de la lire sans interruption, corps et âme complets, comme la voici maintenant. La belle étude de temps, de mœurs, de cœurs, que vous nous avez donnée là, Monsieur.

Je connais, ou j'ai connu, tous ces imbéciles et tous

ces misérables-là ; j'ai passé la plus belle moitié de ma vie parmi ces animaux et habité, ou hanté, leurs demeures. Il y en a bien d'autres qui attendent votre burin. Et dire que partout ils sont les mêmes, sinon pires, et dans des majorités dégoûtantes et décourageantes. C'est avec cela que vos amis rêvent l'âge d'or devant eux ! Il faudrait donc que l'air, l'eau ou le feu balayassent avant tout cette race stupide ou méchante, et le monde rongé des vers qui la porte !

Continuez, continuez, je vous recommande les fabricants et les avocats ! Cela ne corrigera personne, mais comme c'est amusant !

Il n'y a pas jusqu'à vos décorations qui m'aient fort ému ; là aussi j'ai eu mes drames et ma Bovary... qui n'a pas eu la sienne !

Cette chanson de la fin, c'était celle de ma mère, la plus chaste et la plus pure des femmes pourtant ! et je l'ai entendue dans mon berceau il y a 70 ans : je la sais à peu près tout entière. Où avez-vous trouvé cela ? Si je savais votre adresse à Paris, j'irais en causer avec vous et vous serrer la main. En attendant que cette heureuse occasion se présente, recevez, cher Monsieur, l'expression de ma vive reconnaissance et de mes sentiments les plus distingués.

ULRIC GUTTINGUER (1).
Rue de Courcelles, 30.

Léon Gozlan, lui, pense à Balzac en lisant *Madame Bovary*, — et combien de fois Flaubert va-t-il entendre désormais cette comparaison ?

(1) Cette lettre contient des obscurités. Il n'y a cependant pas d'erreurs de lecture possibles étant donnée l'écriture parfaitement lisible de Guttinguer. Nous transcrivons simplement l'autographe que nous avons sous les yeux.

Monsieur,

Ces quelques lignes en courant, pour vous remercier de l'envoi de votre livre. Il m'a ravi; ravi par sa fraîcheur et par sa maturité. C'est un fruit bien venu. Sur des bruits confus quoique tous bienveillants, je ne le croyais pas si fermement scellé à une idée morale. Il est, au contraire, saisissant de vérité. *Madame Bovary* est la condamnation à mort de la poursuite de l'idéal. Tous ces amours qu'elle essaie l'un après l'autre avec une effroyable avidité, c'est l'histoire de l'hystérie de l'esprit chez les femmes. La peinture du désordre moral de cette pauvre créature est à la fois d'une grandeur et d'un fini qu'on rencontre bien rarement sous la même main. La verve tue la patience, ou la patience tue la verve. Vous possédez ces deux qualités à un degré remarquable. Je n'ai jamais tant pensé à Balzac qu'en vous lisant. Nous vous aurions lu ensemble sous les ombrages des *Jardies*, notre bosquet d'Académus. J'aurais entendu de beaux éloges, que je vous aurais rapportés encore chauds et colorés de son immortelle parole. Vous n'aurez que les miens, mais croyez-les sincères, sincères comme mes sentiments et profonds comme ma conviction. Et je ne veux pas tout vous dire. Je tiens à vous exprimer, quand je vous serrerai la main à notre première rencontre, d'autres gratitudes pour d'autres mérites. Votre livre a 500 pages. Ne me tenez pas quitte à si bon marché.

Votre bien à vous.

LÉON GOZLAN.

Avril 1857.

Dans son billet de remerciements, Champfleury se révèle tel que Baudelaire le peint : « esprit

enfantin et charmant qui se joue très heureusement dans le pittoresque, braque un binocle poétique, plus poétique qu'il ne le croit lui-même, sur les accidents et les hasards de la vie, burlesques ou touchants, de la famille et de la rue (1). » Il est piquant, en tous cas, de voir le grand-prêtre du *réalisme* « choqué par les détails », trop réalistes à son gré, de *Madame Bovary :*

Si je faisais de la critique, mon cher confrère, je voudrais dire tout l'intérêt que j'ai pris à la lecture de *Madame Bovary*, car j'avais à travailler, et je n'ai pu quitter le volume qu'arrivé à la dernière page.

Il y a longtemps qu'il n'avait paru un roman aussi remarquable; et je suis même étonné de la carrure de la composition, de l'enchaînement des faits présentés avecune sûreté de maître, sans que rien fasse pressentir qu'il s'agit d'un livre de début.

Trois ou quatre détails m'ont choqué, que vous ferez bien d'enlever dans une prochaine édition : je vous recommande surtout *les gales* de votre mendiant, et peut-être un peu trop de chirurgie dans la jambe coupée.

Ce sont de minces fautes qui peuvent faire du tort auprès des gens de goût.

Sous couleur d'enseignement, *Madame Bovary* offre un grand exemple et je comprends maintenant la plaidoirie de votre avocat. Mais je regrette que vous n'ayez pas fait précéder le roman du fameux *considérant* à la Pontmartin (2) que le tribunal vous a infligé.

(1) Baudelaire, *Art romantique.* Critiques littéraires, *Madame Bovary.*

(2) Ce jugement sur Pontmartin est prophétique. L'article du *Correspondant* (juin 1857) et la causerie du samedi au *National* (le 14 juillet), tous deux de Pontmartin, le justifient.

Si je faisais de la critique, je commencerais par là. La puissance d'observation qui se remarque à chaque ligne de votre livre montre que vous devez en avoir beaucoup d'autres amassées. Je n'ai pas de conseil à vous donner, mais vous avez trouvé la corde du premier coup. Ne la quittez pas. Elle est solide, et ne vous inquiétez pas de ce que pourront dire les freluquets et les gens à panaches.

Adieu, mon cher confrère, et croyez-moi votre tout dévoué.

CHAMPFLEURY.

Mercredi [22 avril 1857].

Voilà sans doute un Champfleury fort enthousiaste, et bien éloigné des idées de son disciple Duranty (1). Que pensait-il de l'article paru dans *le Réalisme* du 15 mars? Et comment aussi, après un pareil accord, expliquer ce mot de Flaubert : « J'ai écrit *Madame Bovary* par haine du réalisme »?

Jules Levallois, dans *les Mémoires d'un critique* (2), raconte comment il engagea Sainte-Beuve à lire *Madame Bovary* et à parler favorablement du roman. Levallois était un compatriote et un ami de Flaubert. Son intervention près du critique des *Lundis* ne fut pas vaine. Mais il paraissait un peu difficile de rendre compte, dans *le Moniteur*, journal semi-officiel, d'un livre récemment poursuivi

(1) Voir Jules Troubat, *Essais critiques*. Champfleury.

(2) Jules Levallois, *Mémoires d'un critique*. Cf. aussi : Jules Troubat, *Sainte-Beuve et Gustave Flaubert*, feuilleton du *Temps* du 16 avril 1912.

pour outrage aux mœurs; et Sainte-Beuve écrivit d'abord la lettre suivante :

Le 25 avril 1857.

Monsieur,

J'ai voulu attendre, pour vous remercier du cadeau que vous m'avez bien voulu faire, d'avoir fini de lire *Madame Bovary*. Je n'en avais rien lu sous sa première forme dans *la Revue de Paris*. J'ai donc eu mon impression entière et continue. C'est un beau livre, Monsieur, un *maître* livre, à la fois pour l'observation et la composition. Vous avez, de plus que bien des écrivains qui observent et décrivent la réalité, — le style. Vos paysages normands sont d'une vérité que ceux qui y ont vécu m'attestent et qui se sent de soi. Vos personnages vivent, ils sont parlants, on les connaît. M. Homais s'élève à la hauteur d'un type. La sottise, la bêtise, la vulgarité, la routine, la monotonie, l'ennui, tout cela est rendu avec une ironie et une amertume dissimulée sous des masques divers qui n'ont pas l'air de s'en douter. Mme Bovary et son romanesque, et ses progrès dans le charme et dans la perdition, sont analysés d'une manière cruelle et à faire peur. La moralité vient comme elle peut, vous ne la cherchez pas, mais je ne comprends pas qu'on vous ait accusé d'en manquer. Elle a, Mme Bovary, des mots terribles : *As-tu les pistolets?...Si j'étais à ta place, moi, j'en trouverais bien!* Le mot du père Rouault : *Vous aurez toujours votre dinde...*, celui de Charles : *Comme ma pauvre femme aurait été heureuse!* sont pris sur nature. Comme art, je ne trouve rien de mieux tissé que la déclaration de Rodolphe, en mineur, pendant le discours en pathos du conseiller de préfecture, ou que ce double rêve en sens

inverse, côte à côte, d'Emma et de son mari, l'un songeant à la petite Berthe dans l'avenir, et l'autre à son prochain enlèvement. — Maintenant, laissez-moi ajouter que j'aurais aimé quelquefois à ce qu'il y eût dans certains détails une description un peu moins poussée à bout, afin précisément que les choses les plus à regarder ressortissent davantage. J'aurais désiré aussi, sans trop savoir comment elle aurait pu entrer dans votre composition, voir quelque figure à sentiments doux, purs, profonds et contenus, également vraie. Cela eût reposé. Cela eût rappelé qu'il y a du bon même au milieu du mauvais et du bête. Mais peut-être c'est que je n'ai fait que passer, comme le voyageur dont parle La Bruyère. Vous savez tout, Monsieur, mais vous êtes cruel. Voilà ce me semble une injure, et c'est la seconde fois que je vous la dis. J'ai regret que le seul journal où j'écrive *le Moniteur*, par les convenances semi-officielles qu'il impose, ne me permette pas de raisonner et de déraisonner sur *Madame Bovary*. Vous n'en seriez pas quitte pour si peu.

Agréez, je vous prie, l'expression de mes sentiments reconnaissants et dévoués.

SAINTE-BEUVE.

Cette lettre contient en germe toute la critique qui parut quinze jours plus tard dans *le Moniteur Universel*, quand Sainte-Beuve eut vaincu ses hésitations, après une nouvelle intervention de son secrétaire (1). Les mots qu'il cite, les réserves qu'il formule, sont les mêmes dans la lettre et dans l'article.

(1) Jules Levallois, *Mémoires d'un critique*, pp. 166 et 300.

Enfin, le 10 mai, Sainte-Beuve accompagnait l'envoi de cet article à Flaubert d'un nouveau billet :

Le 10 mai 1857.

Mon cher Monsieur,

Je suis heureux d'avoir pu dire dans *le Moniteur* quelques-unes des choses que je pensais sur *Madame Bovary*, et sur le talent de l'auteur. Ne vous justifiez pas trop cependant de *Madame Bovary*. Nous la grondons, mais nous en voulons. Faites-nous-en toujours. Appliquez cette faculté d'observation et de peinture à d'autres sujets également vrais, et avec cette autre faculté de composition qui est en vous, placez-y quelques-unes de ces figures qui reposent, qui consolent, et vous n'aurez pas seulement des admirateurs, mais des amis, de tout lecteur. Quant à moi, je vous prie de croire que je suis l'un et l'autre, et bien touché des aimables promesses que vous me faites pour votre retour.

Tout à vous

SAINTE-BEUVE (1).

Citons enfin la lettre fort élogieuse de Guillaume Guizot.

(1) Voir aussi : *Lettres inédites de Sainte-Beuve*, publiées par M. J. Troubat dans *la Revue* du 1er décembre 1911 :

« Je n'ai écrit l'article sur *Madame Bovary*, dit-il à Mme du Gravier le 6 août 1857, qu'à la demande de la direction. Cet article a été tel que nous l'avons voulu faire. Tant pis pour ceux qui ont été mécontents. En France, quand il paraît un livre de talent, on commence par désirer assommer l'auteur. Je ne suis pas de cette humeur. Là où il y a du talent je m'incline d'abord, sauf à critiquer et à faire mes réserves. Je ne vous conseille pourtant pas de lire ce livre. Il est trop cru pour la plupart des femmes et il vous froisserait. Je l'ai dit, le tort de l'auteur est d'être un peu cruel, ce qui ne l'empêche pas d'être un grand et véridique observateur. Au contraire. Et puis il est un grand paysagiste. Mais encore un coup ne le lisez pas. Vous avez conservé une âme trop bonne. »

..... Si vous songez à fonder une Académie de vos quarante plus chauds admirateurs, je me porte candidat et pour dix places à moi tout seul. Votre livre m'a empoigné et remué à fond. Je vous en remercie comme si vous l'aviez fait pour moi. A quand votre second coup de maître ? Je suis mécontent de ma journée : il est deux heures, et je ne vous ai encore racolé que trois lecteurs... Je vous prie, lorsque vous reviendrez à Paris, de m'écrire quatre lignes pour que je sache où prendre les deux mains que je veux serrer.

GUILLAUME GUIZOT (1).

Tous ces témoignages d'approbation et d'estime, reçus dès le premier jour, étaient la juste réplique du procès. Devançant les jugements de la Presse, ils vengeaient Flaubert des ridicules poursuites dont ses accusateurs devaient rester en définitive les seules victimes.

II

Le premier article de critique sur *Madame Bovary* — (celui de Duranty ne comptait guère puisqu'il ne visait que les « fragments » parus dans *la Revue de Paris*) — fut publié dans *la Revue des Deux Mondes* du 1er mai, par Charles de Mazade :

..... M. Flaubert imite M. de Balzac dans son roman, comme il imite M. Théophile Gautier dans quelques

(1) *Madame Bovary*, notes, p. 525.

autres fragments qui ont été récemment publiés (1). L'auteur de *Madame Bovary* appartient, on le voit, à une littérature qui se croit nouvelle et qui n'a rien de nouveau, hélas! — qui n'est même pas jeune, car la jeunesse, en ne s'inspirant que d'elle-même, a moins d'expérience, moins d'habileté technique, et plus de fraîcheur d'inspiration (2).

Ajoutant au reproche d'imiter Balzac un mot désagréable à l'adresse de Bouilhet : « imitateur de M. de Musset dans son poème *(Melaenis)* et de Victor Hugo dans son drame (*Madame de Montarcy*) », Ch. de Mazade ne pouvait manquer d'irriter Flaubert, d'autant plus qu'il continuait :

« .... l'auteur, sous forme de compliment, dit à l'avocat qui l'a défendu, à Me Sénard, que, par sa magnifique plaidoirie, il a donné à l'œuvre une *autorité imprévue*. Que la parole de Me Sénard ait donné une autorité imprévue à *Madame Bovary*, il est inutile de le rechercher; il resterait à savoir si *Madame Bovary* peut rendre le même service à Me Sénard.

Deux jours plus tard, le 3 mai, dans *la Chronique*, Dumesnil juge *Madame Bovary* « un des livres les plus immoraux qu'il connaisse ». Cependant il avoue :

« ... C'est une suite d'impressions, de visions, de tableaux

(1) Allusion aux fragments de la première *Tentation de saint Antoine* parus dans *l'Artiste* (21-28 décembre 1856. 11 janvier 1er février 1857).

(2) *Revue des Deux Mondes*, Charles de Mazade, 1er mai 1857.

d'après nature, qui tous ont leur saveur et leur accent... L'unité du récit n'en est pas altérée ; mais ils distraient l'attention par leur exactitude même. On comprend que l'auteur de *Madame Bovary* chérit ses souvenirs d'un autre temps, et qu'il n'a pas le courage d'en faire le sacrifice...

On sent, dans la manière de M. Flaubert, le chirurgien sous le critique ; cela se trahit au soin apporté dans les détails et à la crudité, sans compensation, de certaines peintures.

Madame Bovary n'en reste pas moins une des œuvres les plus curieuses et les plus personnelles de ces derniers temps (1).

Mais le véritable coup de fouet à l'opinion fut donné dans *le Moniteur Universel* du 4 mai, par Sainte-Beuve. On connaît trop cet article pour que nous y insistions, et il n'est d'ailleurs que le développement de la lettre publiée plus haut. Les dernières phrases sont seules à retenir ici :

L'ouvrage en tout porte bien le cachet de l'heure où il a paru. Commencé, dit-on, depuis plusieurs années, il vient à point en ce moment. C'est bien un livre à lire en sortant d'entendre le dialogue net et acéré d'une comédie de Dumas fils, ou d'applaudir *les Faux Bons-hommes*, entre deux articles de Taine. Car en bien des endroits et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. Ce sont les caractères qui semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles.

(1) *Madame Bovary*, notes, pp. 533-534.

Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout (1) !

Sainte-Beuve indiquait par ces quelques mots le thème dont nous allons entendre les variations à l'infini. Mais sa critique « porte », et Flaubert écrit aussitôt à Duplan :

L'article de Sainte-Beuve a été bien bon pour les bourgeois. Il a fait à Rouen grand effet, m'a-t-on dit (2).

Un article de Sainte-Beuve, c'était alors pour un écrivain la véritable consécration littéraire. Jules Levallois disait plus tard très justement : « Plus d'un talent aujourd'hui accepté, reconnu, acclamé, doit à Sainte-Beuve son baptême de renommée. MM. Flaubert, Taine, Schérer seraient arrivés par leur valeur incontestablement à une brillante réputation, mais y seraient-ils arrivés sans difficultés et d'un seul bond ? Il est permis d'en douter. Grâce à la sagacité du maître, sa netteté d'affirmation, ils ont brûlé les étapes intermédiaires et touché le but presque dès le départ. Un article de Sainte-

(1) *Moniteur universel* du lundi 4 mai 1857. *Variétés*. Littérature. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert. (Voir : *Causeries du lundi*, t. XIII, pp. 346-363). — Voir aussi : Jules Troubat, *Sainte-Beuve et Gustave Flaubert*. (*Le Temps*, du 16 avril 1912.)

(2) *Corresp.*, t. III, p. 116.

Beuve dispensait des longueurs du stage en littérature (1). »

Dès ce moment, l'auteur de *Madame Bovary*, tout en proclamant plus que jamais son mépris des critiques, se montre assez impatient de connaître l'avis qu'ils pourront émettre sur son œuvre. Et c'est Duplan qu'il charge de le renseigner :

Comme c'est aimable à vous de m'envoyer ainsi tout ce qui paraît sur mon compte. Continuez ! Vous me rendez un vrai service. Cela m'amuse beaucoup !

Dans *le Constitutionnel* du 10 mai, Paulin Limayrac s'indigne de trouver chez Sainte-Beuve tant d'indulgences à l'égard d'un roman immoral. Des fragments de cet article ont été publiés dans la récente édition de *Madame Bovary*. Cependant la phrase dont Flaubert parle dans sa *Correspondance* n'y figurant pas, nous la citons :

Tout le monde connaît l'ardeur religieuse de M. Sainte-Beuve pour l'art et la poésie. Tout le monde sait à quelle hauteur il place la muse, et il serait difficile de comprendre que le poète des *Consolations* et le critique de ces admirables *Causeries du lundi* s'accommodât d'un art qui s'enfonce dans la réalité jusqu'au cou, et n'en veut pas sortir. Pour le moment, cet art existe, je le reconnais, et les origines en sont bien connues. Après toutes ses exagérations et ses bizarreries, après ses cour-

(1) Jules Levallois, *Sainte-Beuve.* — *Opinion nationale* (feuilleton) du 23 octobre 1869.

ses sans fin à travers le connu et l'inconnu, le roman devait arriver, de guerre lasse, à se servir de la plume comme du scalpel, et à ne voir dans la vie qu'un amphithéâtre de dissection.

Le journaliste ne conteste « ni le talent ni l'esprit de M. Flaubert », mais l'admoneste en disant :

Qu'il revienne donc vite, l'amour de l'Idéal! avec le sentiment de l'admiration, cette source féconde des belles pensées, et que l'esprit de dénigrement disparaisse, comme l'oiseau de nuit quand le jour se lève! Les bons symptômes ne manquent pas, si l'on veut y regarder de près, et les espérances redoublent si l'on songe qu'il y a sur le trône un grand écrivain, et qu'hier même les lettres libres ont compris les nobles intentions d'un ministre à l'esprit large et au cœur chaud (1).

Ce pathos amusa Flaubert, qui écrivit aussitôt à Duplan : « J'ai reçu l'article Limayrac. Quel crétin avec son grand écrivain (2)! » Mais Sainte-Beuve fut piqué et envoya à Dalloz, directeur du journal, une note de protestation (3).

Pour Edmond Texier (*Illustration* du 9 mai), Flaubert est un rude jouteur :

Il se présente dans l'arène à la façon d'un gladiateur, et l'on pourrait croire qu'il éprouve un certain plaisir à montrer la vigueur de ses muscles et la force de son

(1) *Constitutionnel*, Paulin Limayrac. Dimanche 10 mai 1857. Feuilleton : Littérature. *Les causes et les effets de notre situation.*
(2) *Corresp.*, t. III, p. 142.
(3) *Sainte-Beuve*, par M. Léon Séché, t. I, p. 312.

bras. Il m'a fait l'effet de ces alcides qui font faire, à l'aide d'un énergique coup de poing, tout le tour du cadran à l'aiguille du dynamomètre. Ainsi rien ne l'arrête, ni les conventions du monde, ni les règles de la composition, ni même les lois de la morale. S'il a besoin d'une scène il ne s'embarrasse pas dans les détours de la préparation. Il la pose carrément et s'en tire ensuite à la force du poignet. Ainsi agit-il à l'égard de ses personnages. Il a une façon de voir les sentiments *à un point de vue physiologique dont la brutalité vous blesse et ne vous déplaît pas toujours*... Je me hâte d'ajouter qu'à côté de grands défauts ce livre a de grandes qualités. On ne le lit pas sans de fréquentes révoltes, mais on va jusqu'au bout, captivé par *le charme du style, la vigueur de l'expression*, la grâce des détails et la belle ornementation de l'œuvre. Parfois une phrase qu'on rencontre vous secoue comme le cahot inattendu d'une diligence, mais c'est précisément ce cahot qui vous tient en éveil. Il arrive souvent que, dans des voitures mieux suspendues que celles de M. Flaubert, où l'on ne sent ni cahot ni secousse, on s'endort presque aussitôt après le départ (1).

Dans *la Presse* du 16 mai 1857, Nestor Roqueplan admire sans réserves :

Un charmant livre, qui vient d'échapper à un grand danger, occupe tous les esprits : c'est le roman de M. Flaubert, *Madame Bovary*. L'action est simple, bien menée par des personnages vrais, que l'auteur n'a

(1) *Illustration*, 9 mai 1857. Edmond Texier, Chronique littéraire.

pas créés à plaisir, sublimes ou vulgaires, mais qu'il doit avoir vus et reproduits dans leur effet naturel.

La forme de M. Flaubert nous plaît singulièrement. Jamais cette forme, qui recouvre un excellent fond d'ironie, de goût et de cœur, ne laisse altérer sa distinction par le contact du poncif. C'est au point que nous sommes étonnés du succès de *Madame Bovary* (1).

Emile Desdemaines, dans *le Rabelais* (ancien *Triboulet*) du 20 mai, trouve aussi que Flaubert appartient à l'école de Balzac, mais qu'il sait cependant rester original. L'article est bien fait. Encore qu'il témoigne de médiocres connaissances anatomiques quand il écrit : « les chairs ne recouvrent pas assez les muscles pour nous empêcher de les voir », Desdemaines dépasse de beaucoup le ton habituel des petits journaux :

M^me^ Bovary est un des plus remarquables livres qui aient été publiés depuis dix ans... ce roman est humain et vivant...

M. G. Flaubert est un chercheur, et c'est par là qu'il nous plaît. Il a tenté une étude terrible, pleine de doute et de désenchantement, et il l'a réussie. Il a été hardi sans être cynique. Les tableaux qu'il présente sont d'une crudité de ton qui saisit, et qui effraie parfois. C'est nerveux, c'est fort, et les chairs ne recouvrent pas assez les muscles pour nous empêcher de les voir...

En résumé ce roman mérite le bruit qu'il a fait. On nous a dit que M. Flaubert avait passé quatre années à

(1) *La Presse*, 16 mai 1857. Nestor Roqueplan.

l'écrire ; tant mieux pour M. Flaubert. Il y a là pour vingt années d'observations (1).

De toutes les critiques, celle de Cuvillier-Fleury parut à Flaubert la plus injuste. Plus long que celui du *Moniteur*, l'article des *Débats* (26 mai 1857) était en réalité une réponse déguisée à Sainte-Beuve : querelle de deux théoriciens sur le dos de *Madame Bovary*, à propos du réalisme. Aussi bien, Cuvillier-Fleury n'a pas plus d'indulgence pour les personnages du roman que pour l'auteur. Le mot indécence est au bout de sa plume, c'est miracle qu'il n'en tombe pas :

Aussi le frisson d'Emma pendant le dîner de la Vaubyessard n'est pas un simple détail de son histoire. C'est son histoire tout entière. Emma *frissonne* partout et pour tout le monde, frissons d'amour ou de haine, frissons d'orgueil ou de convoitise, *frissons de plaisir* surtout... Les scènes d'une hardiesse singulière ou d'une crudité révoltante abondent dans l'ouvrage de M. Flaubert. L'auteur y met-il de la complaisance? La justice a dit non, et je crois aussi que, le caractère de l'héroïne une fois donné, c'est la force des situations qui entraîne son historien bon gré mal gré dans ces périlleuses analyses... (2). *Emma Bovary, c'est la Marguerite de la Dame aux Camélias, la duchesse de la Dame aux*

(1) *Rabelais*, ancien *Triboulet*. Emile Desdemaines. 1re année, 1857, n° 3, 20 mai, p. 7. *Les jeunes : G. Flaubert et Paul Deltuf.*

(2) Ce passage n'est pas reproduit dans les extraits publiés dans *Madame Bovary* (Edition Conard), notes, pp. 527-532.

Perles, la Suzanne du Demi-Monde. Toutes les héroïnes des drames de Dumas fils sous un nom nouveau.

Ce passage indigna Flaubert, qui écrivit à Duplan :

J'ai reçu le Cuvillier. C'est d'une insigne mauvaise foi. Remarquez-vous qu'on affecte de me confondre avec le jeune Alex. ? Ma *Bovary* est une *Dame aux Camélias* maintenant. Boum ! Quant au Balzac, j'en ai décidément les oreilles cornées. Je vais tâcher de leur tripleficeler quelque chose de rutilant et de gueulard [*Salammbô*] où le rapprochement ne sera pas facile. Sont-ils bêtes avec leurs observations de mœurs ! Je me f... bien de cela (1).

Le style même de l'écrivain n'avait pas trouvé grâce devant le critique :

... Le bon goût n'est qu'une forme du bon sens. J'accepte donc *Madame Bovary* à tout risque, si elle a le style. On en peut juger déjà par les citations qui précèdent. Que serait-ce si nous voulions l'étudier par le détail, si nous pouvions montrer notre héroïne « *battant le briquet* sur son cœur sans en faire jaillir une étincelle ».

...Je donne là quelques échantillons du style de *Madame Bovary* quand il s'élève, j'en pourrais donner d'autres, j'en ai la main pleine. Mais à quoi bon ? Ai-je aucune raison de pousser à bout cette critique ? A Dieu ne plaise... L'affectation du langage s'allie mal à la dureté du trait. Drapés dans cette défroque du romantisme, les personnages de M. Flaubert, si peu flattés du

(1) *Corresp.*, t. III, p. 125, à J. Duplan.

côté moral, ressemblent parfois à ces intrigants des vieilles comédies, qu'on voit courant les ruelles, couverts de paillettes et de broderies d'emprunt. Dans Madame Bovary, si elle peut vieillir, il y a tout l'avenir d'une marchande à la toilette (1).

Le 30 mai, Villemot, qui, dans sa chronique de *l'Indépendance Belge*, avait déjà recueilli les bruits relatifs au procès, fait un compte rendu élogieux du livre :

Voici un roman qui a fait beaucoup de bruit, dans ces derniers temps, *Madame Bovary*. — Sainte-Beuve et beaucoup d'autres lettrés ont salué en M. Flaubert un avènement et une révélation. Dans la mesure de mes forces, j'ai reçu et constaté la même impression...

Et l'un de ses amis ne partageant pas son avis, il déclare qu'il le « tient pour un idiot » et ajoute : « Cet été, sur les bords du Rhin, je lui motiverai fortement mon opinion définitive à son endroit (2). »

Puis c'est Paulin Limayrac qui, pour la seconde fois, revient à la charge dans *le Constitutionnel* du 7 juin. Il intitule son feuilleton *le Roman moderne, le Réalisme et la médiocrité du talent*, mais ne vise que Flaubert et *Madame Bovary*. Après des considérations générales, il termine par cette phrase mystérieuse :

(1) *Journal des Débats*, mardi 26 mai 1857. Variétés. Revue littéraire. *Madame Bovary*, par G. Flaubert. Cuvillier-Fleury.
(2) *Indépendance Belge*, 30 mai 1857. Auguste Villemot.

Le réalisme a poussé les choses si loin que, sans penser à mal, il a eu dernièrement maille à partir avec la justice. La leçon lui profitera, j'en suis sûr, et il ne sera plus traduit en police correctionnelle. Il ne sera plus traduit qu'en Europe (1).

A deux reprises, A. de Pontmartin déplore les tendances nouvelles. Dans le numéro de juin du *Correspondant*, il combat le réalisme où il voit le « triomphe d'une démocratie » que son légitimisme réprouve :

Il y a vingt ou trente ans, de *Cinq-Mars* à *Colomba*, le roman français, toutes réserves faites sur sa moralité et ses tendances, était dans une période de splendeur : aujourd'hui, je le vois descendre à *Germaine*, tomber à *Madame Bovary*, et la décadence me semble manifeste... Nous croyons pouvoir le définir en quelques mots : *Madame Bovary*, c'est l'exaltation maladive des sens et de l'imagination dans la démocratie mécontente.

L'auteur a si bien réussi, — et on l'en a loué comme d'un signe de force, — à rendre son œuvre impersonnelle qu'on ne sait pas, après avoir lu, de quel côté il penche...

Il y a trente ans, un écrivain célèbre a défini le romantisme : « le libéralisme en littérature... »

Nous disons, nous, que le réalisme n'est et ne peut être que la démocratie littéraire et *Madame Bovary* nous sert de preuve (2).

(1) *Constitutionnel*, dimanche 7 juin 1867. Paulin Limayrac, Causerie littéraire : A travers champs. *Le Roman moderne, le réalisme et la médiocrité du talent.*

(2) *Le Correspondant*, juin 1857. A. de Pontmartin, *le Roman bourgeois et le roman démocratique, MM. Edmond About et Gustave Flaubert.*

Xavier Aubryet (1) a beau protester contre cette « incroyable attaque » qui vise directement Flaubert, par-dessus le Réalisme, Pontmartin récidive, et, dans *l'Assemblée Nationale* (2), il appelle les écrivains de *la Revue de Paris* « les Polonais de la littérature, car ils ont de ce peuple, digne d'un meilleur sort, l'inconséquence et le malheur ». Il leur prédit un oubli mérité, mais il accorde que peut-être Flaubert et Champfleury, seuls de leur groupe, resteront.

Flaubert attendait avec une grande curiosité la critique de *l'Univers*. Il avertit Duplan, dès la fin de mai, de ne pas la laisser passer sans la lui envoyer : « Je sais pertinemment qu'il y aura un article sur moi dans *l'Univers*. Je vous le recommande (3). » Mais s'il dut attendre jusqu'au 26 juin, son impatience au moins ne fut pas déçue : l'article parut sous la signature de Léon Aubineau ; il n'a jamais été reproduit. En voici les passages essentiels :

Des choses dont on ne sait plus le nom trouvent encore des lecteurs : *Bug-Jargal*, *Métella*, *la Peau de Chagrin*. C'est par 100.000 que les éditeurs livrent à un public, qui évidemment se soucie peu de littérature,

(1) *L'Artiste* du 20 septembre 1857. Xavier Aubryet : *les Niaiseries de la Critique*.

(2) *Assemblée nationale*, 4 juillet 1857. Causerie littéraire. *Les conteurs : Laurent Pichat, Maxime du Camp, Louis Ulbach*, par A. de Pontmartin.

(3) *Corresp.*, t. III, p. 125, à Jules Duplan.

les écrits de Victor Hugo, de George Sand et de Balzac. Tout le mouvement littéraire qui se propage dans ce sens a son importance, non pas précisément au point de vue des lettres, mais comme signe d'une décadence rapide et d'une corruption de plus en plus accentuée.

... Balzac a travaillé efficacement à la démoralisation de son siècle. Son immonde livre *la Physiologie du mariage* était un jeu d'esprit, un prétexte aux descriptions obscènes, mais au moins ne se proposait-il ni de se venger, ni même de médire de l'institution divine qu'il outrageait... Les réalistes, aujourd'hui, se complaisent aux vilenies, mais se gardent de l'Idéal... Déféré à la justice comme un attentat aux mœurs, le roman dont nous parlons a été absous. *Le Moniteur* en a publié un éloge cordial, chaleureux, tout à fait sympathique, dont *le Journal des Débats* s'est scandalisé. L'alarme du ministère public, l'arrêt de la Justice, l'applaudissement du *Moniteur* et les réserves du *Journal des Débats* ne peuvent donner de la valeur à l'œuvre laborieuse, vulgaire et coupable, dont nous parlons. Tout cela, néanmoins, a contribué à former un succès. Ce succès n'est pas un des moindres symptômes à signaler, à redouter peut-être.

Commençons par déclarer que le livre est de telle nature qu'il est impossible d'en donner ici une analyse. L'art cesse du moment qu'il est envahi par l'ordure. Il s'agit de l'histoire d'une femme qui, du noble et saint état de mariage qu'elle avait embrassé par un sentiment que l'auteur, en style médicinal (*sic*), définit « une « irritation causée par la présence de l'homme qui re- « cherchait sa main », tombe dans les dernières ignominies du libertinage. On dit que l'article de Sainte-Beuve sur le livre dont nous parlons, et ses éloges, ont

déterminé *le Moniteur* à se priver des communications du célèbre critique. Nous ne pouvons qu'y applaudir. Il y a quelque chose de plus précieux pour *le Moniteur*, et de plus utile, qu'il doit acquérir et conserver avec plus de soin que le talent et le concours de M. Sainte-Beuve, c'est l'assentiment des esprits droits et des cœurs attachés à la morale. L'esprit public serait doublement atteint si de tels ouvrages, après avoir échappé aux coups de la justice, étaient glorifiés par l'organe officiel du gouvernement (1).

Il faut une certaine perspicacité pour deviner que Léon Aubineau critique Flaubert et *Madame Bovary*, car, par un merveilleux effet de la restriction mentale, il écrit, tout au long des six colonnes qu'il leur consacre, « le livre dont nous parlons », sans citer ni l'auteur ni le titre — sans doute dans la crainte de leur faire de la réclame. Flaubert admira ce chef-d'œuvre de perfidie, et par deux fois s'écria dans sa *Correspondance :*

J'ai reçu *l'Univers*. Est-ce beau ! Je suis en exécration dans le parti-prêtre ! Cela doit attendrir Gleyre à l'endroit de la Bovary (2).

As-tu lu mon éreintement dans *l'Univers* ? J'attire la haine du parti-prêtre, c'est trop juste. Les mânes d'Homais se vengent (3).

(1) *L'Univers*, 26 juin 1857, Léon Aubineau. *Variétés :* D'un roman nouveau.
(2) *Corresp.*, t. III, p. 129, à Jules Duplan.
(3) *Ibid.*, p. 126, à Ernest Feydeau.

Dire que « l'éreintement » d'Aubineau exprimait l'opinion unanime du « parti-prêtre » était d'ailleurs excessif. On sait le mot de Mgr Dupanloup, rapporté par E. de Goncourt :

— Comment trouvez-vous *Madame Bovary?*

— Un joli livre.

— Un chef-d'œuvre, Monsieur... Oui, un chef-d'œuvre, pour ceux qui ont confessé en province (1).

J. Habans, dans *le Figaro* du dimanche 28 juin, constate que « le public entier s'est retourné au frôlement de la robe de *Madame Bovary* »; puis, formulant non sans finesse des remarques très judicieuses, il fait sur le personnage de Charles des observations d'importance :

Et d'abord M. Flaubert, en prenant la plume, a-t-il eu l'intention bien arrêtée de faire le roman que nous connaissons? Lorsqu'il nous fait connaître *ab ovo* la vie de Ch. Bovary, que durant les quatre premiers chapitres il le tourne et le retourne sous nos yeux pour nous le faire bien connaître, qu'il le suit pas à pas, du collège à la Faculté, et le conduit de la salle d'examens au lit conjugal, dans lequel s'éteindra bientôt la première femme, n'a-t-il pas en vue la monographie du médecin de campagne...? Ne nous semble-t-il pas que, dans la première intention de l'auteur, tout le drame ait dû exister dans l'antagonisme de ces deux individualités, l'officier de santé et le pharmacien?

Cependant, après avoir eu cette notion si parti-

(1) *Journal des Goncourt*, V, 230 (16 novembre 1875).

culière des éléments non développés de l'intrigue, il émet sur le style cette opinion étonnante :

Le faible du livre, c'est que M. Flaubert n'est pas un écrivain. Le style est parfois indécis, incorrect et vulgaire ; et son école serait l'invasion dans la langue du daguerréotype, sous prétexte de naturel et d'exactitude. Heureusement, le livre a des qualités de premier ordre. C'est un homme vigoureux et bien proportionné, revêtu d'habits mal faits : il changera de tailleur...

Les critiques indignés et les lecteurs fragiles, qui voient dans tout écrit un attentat à leur pudeur, doivent en prendre leur parti : ceci est un roman qui ne corrompra personne. Le talent de M. Flaubert n'est pas contestable. Il crève les yeux. — Il n'est pas parfait — eh ! mon Dieu ! les montagnes les plus hautes ont aussi les précipices les plus profonds (1).

De Cormenin écrit dans *le Journal du Loiret :* « Le reproche d'immoralité tombe devant une lecture attentive qui montre avec une évidente clarté le but de l'auteur, la punition de l'adultère (2). » Et George Sand, le 8 juillet, s'indigne également contre l'injustice et l'odieux de cette accusation. Elle déclare la lecture « bonne pour les innombrables Mme Bovary en herbe que des circonstances analogues font germer en province (3) ».

(1) *Figaro*, dimanche 28 juin 1857. J. Habans, *Madame Bovary, par G. Flaubert.*

(2) *Journal du Loiret* du 6 mai 1857 (article reproduit dans les *Reliquiæ*, t. II, pp. 99-109).

(3) Georges Sand, *Question d'Art et de Littérature, le Réalisme*, pp. 287-294.

Cependant Flaubert se plaint à Duplan de n'avoir pas trouvé encore « un seul article qui le gratte à l'endroit sensible, c'est-à-dire qui le loue par les côtés qu'il trouve louables, et qui le blâme par ceux qu'il sait défectueux (1) ».

Quelques jours plus tard, il écrit à Feydeau :

Je déclare d'ailleurs que tous ces braves gens-là, de *la Revue des Deux Mondes*, de *l'Univers*, des *Débats*, etc., sont des imbéciles qui ne savent pas leur métier. Il y avait à dire contre mon livre bien mieux et plus. Un jour que nous serons seuls chez moi, je te coulerai dans le tuyau de l'oreille mes opinions secrètes sur la Bovary. J'en connais mieux que personne les défauts et les vraies fautes (2).

Cet article, cependant, il paraît bien que quelqu'un l'ait fait : c'est Barbey d'Aurevilly. S'il ne put approuver le matérialisme qu'il devinait chez Flaubert, c'était question de conscience et de doctrine. — Mais, tout de même, Barbey semble bien « avoir gratté l'endroit sensible » en écrivant :

La vogue, cette badaude et cette sotte, n'avait rien à voir dans ce succès franc et mérité. Parmi les productions d'une littérature de copiage, parmi tous ces romans issus plus ou moins de Balzac ou de Stendhal — les seuls romanciers d'invention ou d'observation de ce siècle — un livre qui avait de l'accent, de l'origina-

(1) *Corresp.*, t. III, p. 123, à Jules Duplan.
(2) *Ibid.*, p. 126, à Feydeau.

lité, une manière tranchée — tranchée même jusqu'à la dureté — devait frapper les connaisseurs. Et telle a été l'histoire, l'histoire instantanée de la *Madame Bovary* de M. Flaubert. Selon nous, jamais succès ne fut plus juste. Il avait les deux raisons fondamentales des réussites qui doivent durer : le livre vaut mieux que les autres livres contemporains du même genre, et, de plus, il avait une valeur en soi... M. Flaubert est un moraliste sans doute... mais il n'a point d'émotion — il n'a point de jugement, du moins appréciable. C'est un narrateur incessant et infatigable, c'est un *descripteur* jusqu'à la plus minutieuse subtilité; mais il est sourd-muet d'impression à tout ce qu'il raconte. Il est indifférent à ce qu'il décrit avec le scrupule de l'amour. *Si l'on forgeait à Birmingham ou à Manchester des machines à raconter ou à analyser, en bon acier anglais, qui fonctionneraient toutes seules par des procédés inconnus de dynamique, elles fonctionneraient absolument comme M. Flaubert...* (1).

A coup sûr, M. Flaubert est trop intelligent pour n'avoir pas en lui les notions affermies du bien et du mal, mais il les invoque si peu qu'on est tenté de croire qu'il ne les a pas, et voilà pourquoi, à la première lecture de son livre, a retenti si haut ce grand cri d'immoralité, qui, au fond, était une calomnie... On dit M. Flaubert dans le milieu de la vie. A la vigueur de son observation, on sent qu'il s'est *attendu*, cette chose héroïque dans un temps où tout le monde est si pressé. Nous croyons beaucoup à ces hommes qui ont mis la main sur leurs facultés, et qui les ont forcées à se taire longtemps. Le silence est père de la pensée.

(1) Sur la précision réaliste de Flaubert dans *Madame Bovary*, voir l'article de M. Ernest Bovet dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1911.

Barbey d'Aurevilly disait encore :

Le style de *Madame Bovary* est d'un artiste littéraire qui a sa langue à lui, colorée, brillante, étincelante, et d'une précision presque scientifique.

C'était bien aborder, cette fois, la question vitale de l'œuvre, et, pour reprendre une périphrase qui amusait Flaubert lui-même,

Chatouiller de son cœur l'orgueilleuse faiblesse.

« Donner à la prose le rythme du vers, en la laissant prose, et très prose, et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire », voilà ce qu'il avait voulu réaliser dans *Madame Bovary*. Quelques années plus tôt, n'avait-il pas écrit à Louise Colet :

J'en conçois un pourtant, moi, un style qui serait beau... qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des renflements de violoncelle, et des aigrettes de feu ; un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée voguerait sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file en canot avec bon vent arrière (1) !

En admirant la langue de *Madame Bovary*, Barbey se trouvait donc absolument d'accord avec les secrètes intentions de Flaubert. Ses justes éloges prouvaient clairement que, lui aussi, « connaissait

(1) *Corresp.*, t. II, p. 218.

l'anatomie du style » et savait discerner à propos les qualités qui font les grands écrivains.

Tout son article dénote d'ailleurs une merveilleuse pénétration critique ; il ajoutait encore :

> Son observation a le sentiment le plus étonnant du détail, mais du détail menu, imperceptible, que tout le monde oublie, et qu'il aperçoit, lui, par une singulière conformation microscopique de son œil. Cet homme, qui voit comme un lynx dans l'âme ombrée de Mme Bovary, est un entomologiste de style qui décrirait des éléphants comme il décrirait des insectes...

Ne dirait-on pas que Barbey d'Aurevilly transpose les termes de la lettre écrite à Louise Colet le 16 janvier 1852 : « Je sais voir, et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, et parce qu'ils se fourrent le nez dessus (1). » — Ne dirait-on pas aussi qu'il devance le jugement de Zola sur *Madame Bovary* : « C'est l'analyse des infiniment petits du sentiment. »

Cependant, de ce critique si subtil à le deviner et à le comprendre, Flaubert dira plus tard : mon ennemi Barbey d'Aurevilly !

Son ennemi, non pas. Mais c'est lui, bien plutôt, qui s'obstinait alors à rester l'ennemi de Barbey d'Aurevilly. Et pourquoi ? Non point parce qu'il avait trouvé insuffisant l'éloge de son œuvre,

(1) *Corresp.*, t. II, p. 84.

mais parce qu'il avait souffert, comme d'une injure personnelle, des opinions sévèrement exprimées par Barbey à l'endroit des poèmes de Bouilhet : « Imitations laborieuses des poésies de Musset, clair de lune d'un clair de lune, car Musset lui-même imite Byron (1). » Or, toucher aux amis de Flaubert, c'était toucher à Flaubert lui-même, et toucher surtout à Bouilhet, c'était une espèce de sacrilège impardonnable à ses yeux.

En discutant une fois *Melaenis*, Barbey d'Aurevilly s'était fermé à jamais le cœur de son compatriote. Longtemps après, en 1874, à l'enterrement de la mère de François Coppée, les deux hommes se rencontrèrent « nez à nez » à la porte du cimetière : « Le bon géant, raconte Mme Adam, s'est redressé de toute sa taille, et Barbey de toute sa hauteur. On s'est demandé si les deux coqs n'allaient pas se jeter l'un sur l'autre (2). » Mais ils s'éloignèrent sans un geste, irréconciliables.

L'article de Barbey d'Aurevilly avait été publié dans *le Pays* du 6 octobre.

Quelques jours plus tard, un autre article de Tony Révillon mettait Flaubert « dans une gaîté folle ». En voici les passages essentiels :

(1) *Les Œuvres et les hommes. Poésies et poètes.* Paris, Lemerre, p. 90.
(2) Mme Adam, *Nos amitiés politiques avant l'abandon de la revanche*, p. 145.

[M. Flaubert] est un quasi quadragénaire, sa mise est celle d'un homme du monde, correcte et recherchée, sans affectation de dandysme. Sa taille est élevée, sa physionomie est sérieuse, presque sévère, le sourire est sans bienveillance, le regard profond. Le front est large, dégarni aux tempes. Son père était, dit-on, chirurgien à Rouen...

A Bade, sur la terrasse de la Restauration, à une table près de la mienne, un monsieur entouré d'un cercle pressé d'auditeurs parlait de M. Gustave Flaubert : « J'ai voyagé en Orient avec Maxime Du Camp et avec lui. C'était un charmant compagnon. Il avait la manie des bagages. A chaque départ et à chaque arrivée, le dénombrement homérique de ses malles, coffrets et cartons, nous amusait fort. Du reste, c'est un touriste sans passions. Il ne montrait ni étonnements ni surprises, et se plaignait simplement que les Turcs n'eussent pas le sentiment du confortable comme les Anglais. »

Ainsi M. Flaubert est entré dans la vie par une porte dorée. Son imagination était active et son tempérament robuste. Il a voulu lutter avec l'ennui, cette maladie des gens inoccupés. Pauvre, il eût travaillé. Riche et indépendant, il a mené l'existence des viveurs de province. Mais les plaisirs sont comme les marguerites. Leur dernier pétale dit à qui les effeuille : un peu... un peu... et pas du tout ! Chez des natures de la trempe de celle de M. Flaubert, après l'étonnement vient le dégoût, non l'habitude. Un beau jour, il est parti pour l'Orient.

Il a campé au milieu des ruines, et fumé son cigare l'œil fixé sur le désert. Je ne dirai pas qu'il a rêvé, mais il a pensé à coup sûr. *La Tentation de saint Antoine*, qu'il a donnée à *l'Artiste*, doit dater de ce temps-là. On peut ne voir dans ces fragments qu'une fantaisie de

poète qui veut faire du style descriptif, mais on peut y pressentir aussi je ne sais quelle lutte sourde entre l'esprit et la nature. Le sphinx et la chimère personnifieraient ces deux forces, de l'antagonisme desquelles l'esprit devait sortir vainqueur.

Quoi qu'il en soit, M. Flaubert, au retour, s'est mis à l'étude. Il s'est dit à lui-même : « Je produirai une œuvre » ; et, possédé de cet orgueil qui fait les forts, il s'est dit encore : « Cette œuvre ne sera pas médiocre. » Il a mis au service de sa pensée, son temps, son énergie, toutes ses facultés. Son travail a été obstiné et lent, mais sûr. Puis, avec la conscience du résultat, il nous a donné son livre.

Ce livre a eu, on le sait, une fortune singulière... Il appartient à la lignée hardie du *Neveu de Rameau* et des *Parents pauvres*. C'est un pamphlet contre l'humanité, écrit par un sceptique qui fait de la vertu une question de tempérament. C'est le cachet d'une individualité puissante. Ce n'est pas, quoi qu'on dise, une œuvre morale. Le grand souffle de talent qui y court d'un bout à l'autre en fait une œuvre dangereuse : dirai-je une œuvre de désespérance ? Le mot est d'A. de Musset.

M. Gustave Flaubert écrit en ce moment un roman historique destiné à *la Presse* (1).

La lecture de ce document savoureux réjouit Flaubert, qui écrivit aussitôt à Duplan : « Moi, un viveur de province ! Ah ! c'est trop beau ! et l'histoire de mes nombreux colis en voyage ! Ce portrait de moi en gentleman, revenu des erreurs de la

(1) Tony-Révillon : Figures de la Semaine : Gustave Flaubert. — *Gazette de Paris (non politique)*, 18 octobre 1857.

jeunesse et qui a écrit un roman par désillusion, pour chasser l'ennui ! Hénaurme ! quinze mille fois Hénaurme, avec trente milliards d'H ! « Je me suis mis à travailler ! » Le malheureux ! Quand est-ce donc que j'ai commencé ! Et mon air sévère ! Mon sourire sans bienveillance ! Je vous assure que tout cela m'a flatté (1). »

Depuis longtemps déjà, Baudelaire avait projeté de consacrer un article à *Madame Bovary*. Mais il en avait été empêché par le procès intenté aux *Fleurs du mal*. « Si vous saviez, écrit-il en août à Flaubert, dans quel abîme d'occupations puériles j'ai été plongé. Et l'article sur *Madame Bovary* reculé encore de quelques jours. Quelle interruption dans la vie qu'une aventure ridicule (2) ! »

Malgré la différence des sentences rendues par le tribunal, cette aventure vint pourtant fort à propos resserrer les liens de la sympathie, entre ces deux inculpés de la police correctionnelle. Et, pour être tardif, l'article que Baudelaire publia dans *l'Artiste* du 18 octobre n'en eut peut-être que plus d'autorité.

Répondant au reproche d'*impassibilité* adressé à Flaubert par tous les critiques, Baudelaire montrait le romancier incarné dans son héroïne :

(1) *Corresp.*, t. III, p. 149.
(2) Lettres de Charles Baudelaire. — Paris, *Mercure de France*, 1907, in-12, p. 136.

Il ne restait plus à l'auteur, pour accomplir le tour de force dans son entier, que de se dépouiller (autant que possible) de son sexe et de se faire femme. Il en est résulté une merveille...

Plusieurs critiques avaient dit : « Cette œuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur... »

Absurdité ! éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! — Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion.

Baudelaire admirait encore que *Madame Bovary* fût une gageure, « une vraie gageure — un pari comme toutes les œuvres d'art » — et que ce pari, Flaubert l'eût gagné. En effet, « quelle est la donnée la plus banale, la plus prostituée, l'orgue de Barbarie le plus éreinté ? l'adultère. » Le tour de force n'en était que plus surprenant d'avoir écrit un chef-d'œuvre sur une trame aussi usée.

Enfin Baudelaire « remerciait la justice et la magistrature françaises de l'éclatant exemple d'impartialité et de bon goût qu'elles avaient donné en se montrant loyales et impartiales, comme le livre qui était poussé devant elles en holocauste », et de l'avoir acquitté au nom de la Beauté (1). Remercie-

(1) *Art romantique*. Baudelaire. *Madame Bovary*, 1 vol., Lemerre, pp. 363 et suiv.; article publié dans *l'Artiste* du 18 octobre 1857.

ment peut-être ironique, venant d'un homme qui, deux mois plus tôt, avait appris à ses dépens comment des juges peuvent ordonner la suppression de quelques vers qui sont parmi les plus beaux de la poésie française, et infliger 300 francs d'amende à leur auteur!

Flaubert ne pouvait qu'applaudir à cette nouvelle plaidoirie prononcée en faveur de son roman. Il écrivit à Baudelaire : « Votre article m'a fait le plus grand plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l'œuvre comme si ma cervelle était la vôtre. Cela est compris et senti à fond (1). » Il témoigna d'ailleurs plus tard sa reconnaissance au poète, quand celui-ci fit ses visites académiques, en multipliant démarches et recommandations en sa faveur (2).

L'année 1857 venait de se terminer, et cependant la liste des critiques suscitées par *M^me^ Bovary* n'était pas close (3).

Dans le troisième numéro du *Réveil*, qu'il vient de fonder, A. Granier de Cassagnac consacre, le 16 janvier 1858, une longue chronique — un sermon — à *la Bohême dans le Roman*. Il prend en manière d'épigraphe une phrase de saint Augustin :

(1) *Corresp.*, t. III, p. 148.
(2) *Corresp.*, t. III, p. 313, et *Lettres de Baudelaire*, pp. 332 et suiv.
(3) Cf. encore : Castelnau (*Revue philosophique et religieuse*, août 1857 ; J.-J. Weiss (*Revue contemporaine*, 1^er^ janvier 1858 ; Legrelle (*Revue de l'Instruction publique*, 18 août 1859) et Monpont (*les Chantres de l'adultère*, un vol. in-24. Paris, 1859).

Detrahit ornatum ut sordes non contrahat, il faut ôter son habit pour n'y point faire de taches, et déclare qu'il faut « marcher droit au plus gros tas de fumier » — c'est-à-dire à *Madame Bovary*, qu'il aperçoit « couchée sur un marbre d'amphithéâtre » et qu'il se propose, lui aussi, de disséquer, non pour « exciter, comme l'a dit Bossuet, le hennissement des cœurs lascifs », mais pour charger à fond contre cet amas d'obscénités et d'impertinences, « quitte à se laver les mains au bas de la page (1) ».

Cassagnac n'a pas les subtilités d'Aubineau. Il dit brutalement, mais nettement, ce qu'il veut dire, ose et sait être un adversaire non sans bravoure. Tout en poussant au monstre, il ne peut même se défendre de tendresse pour la langue admirable de Flaubert :

> M. G. Flaubert a su se faire une langue pleine d'aisance, de clarté et de force. Elle est souple sans mollesse, correcte sans pédanterie, concise sans dureté. C'est un ferme et noble instrument. Des formules de phrases plus variées et des couleurs plus adoucies en feront aisément un beau style.

Dans le même journal, le 13 février 1858, Escudier confronte — *Ut pictura poesis* — les peintres et les auteurs contemporains, et « dresse un tableau comparatif des principaux d'entre eux ». Nous y

(1) Granier de Cassagnac, *Réveil*, 16 janvier 1858. *La Bohème dans le Roman.*

voyons Ingres rapproché de Ponsard, Delacroix de Hugo, Delaroche de Delavigne, Charlet de Béranger, Winterhalter de Jules Sandeau, et enfin (nous en passons, il y a 25 parallèles) Courbet comparé à Flaubert (1).

Mais à l'étranger aussi le succès de *Madame Bovary* était considérable. Commentant les statistiques officielles de la librairie anglaise, Léo de Neulsort, dans *le Réveil* encore, le 13 novembre 1858, se demande pourquoi « l'honnête aristocratie anglaise a acheté 600 exemplaires de *Madame Bovary* et 400 exemplaires de *Fanny*, tandis qu'on n'a pu écouler dans cette haute société que 12 exemplaires de *Germaine* et 23 du *Roman d'un jeune homme pauvre ?* — O pureté des matinées de printemps, ajoute-t-il, ô candeur de la vertu britannique! quels orages ont dû souffler dans vos arbres et dans vos cœurs ces deux Borées assez échevelés qui s'appellent Flaubert et Feydeau (2) ! »

Flaubert avait écrit le drame de la femme incomprise ; son ami Ernest Feydeau venait de donner, avec *Fanny*, celui de l'homme jaloux. Ce roman parut au moment où le débat soulevé autour de *Madame Bovary* aurait pu se calmer, et tout aussitôt le ranima. Bien que ces deux livres fussent de

(1) Escudier, *Réveil* du 13 février 1858. *Ut Pictura Poesis.*
(2) Léo de Neulsort, *Réveil*, 13 novembre 1858 : *Mœurs et Littérature en Angleterre. Opinion de la Presse anglaise sur Balzac.*

qualité et de nature très différentes, leur succès fut longtemps égal et la vente de *Fanny* considérable. On vit en elle, plus encore qu'en *Madame Bovary*, le chef-d'œuvre véritable de la jeune école. Sainte-Beuve s'était enthousiasmé. Jules Janin avait écrit une préface. Les éditions s'enlevaient : « les cochers de fiacre de Rouen se prélassaient sur leur siège en lisant *Fanny* (1) », racontait Flaubert à son émule en le félicitant.

Désormais ces deux romans, malgré leurs dissemblances, vont être pour longtemps, dans la louange comme dans le blâme, associés par la critique.

Cuvillier-Fleury, dans une *Etude sur les Femmes du Roman moderne*, publiée dans *les Débats*, n'y manque pas :

Reines ou paysannes, M. Edmond About ne les prend guère au sérieux. M. Champfleury aime à les surprendre dans le secret et dans le négligé de la vie domestique, avec leur cornette de nuit et leur camisole du matin. M. Henry Murger leur fait monter lestement l'escalier qui conduit à la mansarde ou à l'atelier. M. Amédée Achard leur accorde beaucoup, M. Flaubert leur permet tout. *M. Ernest Feydeau est l'exagération de M. Flaubert.* J'ai protesté au nom du bon goût contre la vogue de ces deux derniers adeptes du *réalisme.* Je me féliciterai d'avoir indiqué à leur talent une route plus sûre et un succès plus sérieux.

Et Flaubert d'écrire à Feydeau :

(1) *Corresp.*, t. III, p. 222.

J'ai savouré le Cuvillier-Fleury. L'article ne manque pas de mauvaise foi. Moi je trouve qu'il est simplement bête. Il ne t'éreinte pas assez. Peut-être le Cuvillier t'admire-t-il au fond. Je te plains alors (1).

Citer toutes les appréciations sur *Madame Bovary* parues après 1858 serait un travail qui dépasserait les limites que nous nous sommes fixées : bornons-nous à analyser l'article très important de Gustave Merlet, dans *la Revue Européenne* (2).

Merlet compare d'abord le roman de Flaubert aux tableaux de Breughel (3), puis critique judicieusement quelques inconséquences qu'il croit relever au cours de la lecture :

Un jour arrive où l'huissier vient faire chez lui le procès-verbal de saisie. Or, pendant que les gardes du commerce surveillent l'opération, Charles, qui ne s'en doute pas, tisonne avec placidité, les deux pieds sur ses chenets, à côté de sa femme, qui sait tout, et dont le visage renversé ne lui apprend rien. — Franchement, j'aime mieux les contes de Perrault, ils sont moins fabuleux (4).

(1) *Corresp.*, t. III, p. 210.

(2) *Revue Européenne* du 15 juin 1860, sous ce titre : *Le Roman physiologique, Madame Bovary.* — Reproduit dans *Réalistes et fantaisistes.* (Paris, Didier, 1863) sous ce titre : *le Réalisme physiologique de M. G. Flaubert.*

(3) Appréciation qui ne manque pas de saveur, si l'on songe que c'est un tableau de Breughel, vu au cours de son voyage en Italie, qui donna à Flaubert l'idée d'écrire *la Tentation de saint-Antoine.*

(4) Sur les inadvertances échappées à Flaubert dans *Madame Bovary*, voir : Petites notes vétilleuses sur *Madame Bovary*, par H. L. (*Revue d'Histoire littéraire*, avril 1910).

Plus récemment, M. Pierre Gilbert dans *la Revue critique des*

Lui aussi, après tant d'autres, reproche à Flaubert son impassibilité :

Jamais son regard ne s'étonne, jamais sa main ne tremble quand son scalpel plonge avec sûreté dans les fibres palpitantes. Il n'entend pas les cris du patient qu'il dissèque. On dirait qu'il travaille sur un cadavre. S'il se passionne, c'est uniquement pour le succès de l'expérience. Au lieu de partager les mouvements qu'il veut provoquer, de communiquer au lecteur la secousse électrique, d'imprimer l'élan à notre sensibilité, il nous abandonne à l'aveugle fatalité d'un spectacle auquel ne président ni le cœur ni la conscience.

Emma lui semble une *Messaline bourgeoise*, et pour lui le livre ne s'adresse qu'à l'être inférieur. Aucun des personnages ne trouve grâce à ses yeux. Si, cependant : Homais, « qui méritait de donner son nom à l'ouvrage, car il en est la figure la plus originale... Elle seule n'appartient point à une imitation servile... Il n'existe nulle part, et cependant il s'étale partout où il y a des dupes pour l'admirer et des niais pour lui faire cortège. Il a été, il est, et il sera... M. Flaubert a rencontré la perfection lorsque, au lieu d'être le très humble serviteur des faits, il les a jugés en maître. Voilà le bon *réalisme*. Quant à celui qui tue l'éloquence et la poésie, sacrifie l'homme à la brute, se débar-

Idées et des Livres du 10 janvier 1912, publiait contre Flaubert un *Plaidoyer pour Emma Rouault, femme Bovary*.

rasse de l'âme et du cœur, prétend nous plaire par le goût des choses dépravées, et calomnie la création et la société en affectant de n'y voir que la laideur physique et morale, celui-là, je propose qu'on l'appelle désormais le *bovarisme* [sic]. »

Vient ensuite l'inévitable parallèle de Flaubert et de Feydeau, qui tourne d'ailleurs à l'avantage de Flaubert.

Charles Monselet reprend cette comparaison dans *la Lorgnette littéraire*, qu'il publie dans *la Petite Revue* (1) :

Flaubert (Gustave) : — Encore une éclosion spontanée ! *Madame Bovary* a fleuri dans un coup de tonnerre de la publicité. Je place M. Flaubert bien au-dessus de M. Feydeau, en tant qu'écrivain et que moraliste. Et puis, il n'a pas écrit *Daniel*.

Hippolyte Rigault, dans ses *Conversations littéraires et morales* (2), fait, en 1859, lui aussi, la comparaison obligée de *Fanny* et d'Emma, et relève chez Feydeau de fréquentes réminiscences de Flaubert; tous deux « décrivent pour décrire, comme de bons élèves de Delille, qui cependant pousseraient la recherche du vrai jusqu'aux dernières limites du faux ».

Mais un succès ne serait pas complet si les revues

(1) *Petite Revue*, 7e trimestre, 20 mai 1865, René Pincebourde, éditeur.

(2) Hippolyte Rigault, *Conversations littéraires et morales*, 1 vol., Charpentier, 1859.

de fin d'année ne le consacraient : *Madame Bovary* joua donc un rôle dans les Revues de 1857 (1). On la vit paraître au *Palais-Royal*, le 12 décembre, dans *les Vaches Landaises*, de Delacour et L. Thiboust. Voici la scène principale (acte I, sc. 9) :

Delormeau, le compère, et la Comète de 1857, la commère, sont en scène. Mme Bovary entre violemment, comme quelqu'un qui est poursuivi. Elle est en domino rose et porte un masque sur la figure :

MADAME BOVARY

Sauvez-moi ! Je suis une femme comme il faut... Une jeune et timide provinciale. Voici mon nom, Monsieur. (*Elle lui tend sa carte.*)

DELORMEAU (*lisant*).

Madame Bovary — deux volumes in-18.

LA COMÈTE

Ce roman réaliste qui a fait tant de bruit ?

MADAME BOVARY

Ils ont perdu ma trace. Enfin ! (*Elle ôte son masque.*)

DELORMEAU

Bigre ! La jolie femme ! (*Elle ôte son domino et apparaît en débardeur très élégant.*) En débardeur !

(1) *Madame Bovary* parut encore dans le prologue de *Folammbô*, ou *les Cocasseries Carthaginoises*, de Laurencin et Clairville, pièce représentée pour la première fois le 1er mai 1863 sur la scène du Palais-Royal. D'ailleurs, la publication de *Salammbô*, en 1862, avait ravivé les querelles, et les petits journaux opposèrent à la fille d'Hamilcar son aînée Mme Bovary. (Voir *infrà*, pages 146 et suiv.)

MADAME BOVARY

C'est bien imprudent à moi, n'est-ce pas, d'avoir quitté le domicile conjugal pour aller passer une nuit au bal masqué et souper ensuite avec des pas grand' chose ?

DELORMEAU

C'est roide ! C'est roide !

MADAME BOVARY

J'aime tant Léon !

DELORMEAU

Qui ça, Léon ? Monsieur votre mari ?

MADAME BOVARY

Non... Un voisin.

DELORMEAU

C'est roide ! C'est roide !

MADAME BOVARY

Mais Rodolphe s'est mal conduit avec moi !

DELORMEAU

Qui ça, Rodolphe ? Monsieur votre mari ?

MADAME BOVARY

Non, un autre voisin.

DELORMEAU

Eh ! Elle voisine trop cette femme-là !

LA COMÈTE

Oh ! à la campagne...

DELORMEAU

Les soirées sont si longues !

LA COMÈTE

Et votre mari ?

MADAME BOVARY

C'est un honnête homme, mais il ne me comprend pas. Il est médecin à trois lieues de Rouen.

LA COMÈTE

Eh bien ! Retournez auprès de lui !...

DELORMEAU

C'est cela. Allez revoir la Normandie.

MADAME BOVARY

Impossible. Il faut que je reste à Paris. Et puis, vous ne savez pas, j'ai vu hier au théâtre un artiste qui a fait sur moi une impression !... C'est peut-être bien mal...

DELORMEAU

Allons, bien ! Elle donne dans le cabot, maintenant !

MADAME BOVARY

Non, un grand artiste. Un beau jeune homme d'une pâleur intéressante.

(*Paraît un pierrot traînant une charrette sur laquelle on lit : Déménagement des Folies-Nouvelles au pré Catelan... Il emmène Madame Bovary. Pantomime*).

DELORMEAU

Madame Bovary
Cette épouse infidèle,
Après tant de folies
Va faire un'folie nouvelle.

MADAME BOVARY

Ça m'est égal,
C'est plus original.
Dans la Normandie
Je m'ennuie

Prendre un... Pierrot, c'est mal,
Mais au total
Rire.., Voilà le principal (1).

Madame Bovary parut encore aux *Variétés* le 19 décembre 1857, dans *Ohé! les Petits Agneaux,* revue de Cogniard et Clairville (2) (scène 4 du premier acte) :

L'Illustration et *le Monde illustré*, qui vient d'être créé, veulent se battre. *Le Monde illustré* prend pour témoin *Madame Gil Blas*, l'interminable feuilleton de *la Presse*. *L'Illustration* est assistée de *Madame Bovary*. Mis en présence, les témoins en viennent eux-mêmes aussitôt aux mains, *Madame Gil Blas* reprochant à *Madame Bovary* de lui ravir ses lecteurs.

LE MONDE ILLUSTRÉ

Permettez, vous traitez Mme Bovary d'intrigante, et on l'accuse justement de manquer d'intrigue.

MADAME GIL BLAS

On ne l'accuse toujours pas de manquer d'amoureux!

(1) *Les Vaches Landaises*, revue de Delacour et L. Thiboust, représentée au Palais-Royal le 12 déc. 1857 (une brochure, Lévy, 1857).

(2) *Ohé! les Petits Agneaux*, revue par Cogniard et Clairville, représentée pour la première fois aux Variétés le 19 décembre 1857. Brochure in-16, Michel Lévy, 1857. Brochure in-4° (*id.*).

En voilà une qui s'en fiche! Bonté divine! Elle s'affiche partout!

MADAME BOVARY

Tout ce que vous pourrez dire ne m'empêchera pas de faire la fortune de mon éditeur.

MADAME GIL BLAS

Le beau mérite! Un succès de scandale!

MADAME BOVARY

(Air : *Que lui manque-t-il ?... La parole !*)

Qu'importe, c'est officiel,
On vit quatre éditeurs me suivre,
Oui, Paul, Mathieu, Pierre et Michel
Voulurent imprimer mon livre.
Craignant mes excentricités,
Mathieu ne vit pas mon mérite,
Paul ne vit pas mes qualités,
Pierre ne vit pas mes beautés,
Mais Michel les vit [Lévy] (*bis*) tout de suite.

Mais un roman à la mode n'excite pas seulement la verve des revuistes : les acteurs eux aussi rêvent les rôles principaux, et d'avance s'en distribuent à eux-mêmes les personnages. C'est ainsi qu'Henry Monnier se crut un jour digne d'incarner Homais, et sur-le-champ écrivit à Flaubert :

Beaucoup d'auteurs m'ont vu dans le pharmacien, puis on m'a fait écrire la pièce, et une fois écrite je l'ai présentée à un directeur que l'a reçue, et je la répète, le tout sans votre permission....

... Veuillez me faire savoir si votre intention est de

faire jouer *Madame Bovary*, et si vous me jugez capable pour le pharmacien (1).

Flaubert refusa sans hésitations, comme il déclina peu après les propositions fort avantageuses de la Porte-Saint-Martin :

Il s'agissait de donner mon titre seulement, écrit-il à Mlle Leroyer de Chantepie, le 23 janvier 1858, et je touchais la moitié des droits d'auteur. On eût fait bâcler la chose par un faiseur en renom, Dennery ou un autre. Mais ce tripotage d'art et d'écus m'a semblé peu convenable. J'ai refusé tout net et je suis rentré dans ma tanière. Quand je ferai du théâtre, j'y entrerai par la grande porte. Autrement, non. Et puis on a assez parlé de la Bovary et je commence à en être las. Loin de vouloir exploiter mon succès, comme on me le conseillait, je fais tout pour qu'il ne recommence pas (2)!

C'est qu'en effet il avait de l'art une idée trop haute pour consentir à ce qu'il jugeait une atteinte à son principe.

Il pensait avec raison que ce qui est destiné à la lecture doit être lu, et non pas représenté; que les conditions du roman ou de la nouvelle n'étant pas celles du théâtre, malgré tout le talent des adaptateurs et des interprètes il y aurait eu forcément déformation, puisque les points de vue auraient été différents. N'en pourrait-on pas dire autant, et

(1) Cf. *Madame Bovary*, p. 524.
(2) *Corresp.*, III, p. 163.

généraliser la question, chaque fois qu'il s'agit de remanier, pour les besoins de la scène, une œuvre qui n'a pas été destinée primitivement à y être produite ? Un auteur ne conçoit pas son sujet de la même façon selon, qu'il a loisir de le développer en trois cents pages ou qu'il veut le réduire au cadre rigide de quatre ou cinq actes. Dans le cas de *Madame Bovary*, il est évident que l'action, beaucoup plus interne qu'extérieure, repose sur l'évolution du caractère d'Emma plutôt que sur les péripéties variées des événements. Tenter de soumettre aux exigences du théâtre une étude psychologique aussi délicate, aussi logiquement conduite, c'eût été supprimer sans remède toutes les nuances d'observation qui font la vie et l'intérêt du roman.

Flaubert le comprit dès le premier moment, et, si tentantes que fussent les sollicitations, maintint ensuite jusqu'à sa mort sa ferme décision. A deux reprises différentes, il dut encore renouveler l'interdiction qu'il avait d'abord opposée à Henry Monnier (1).

Il ne se doutait guère, alors, qu'il était dans la

(1) Premier refus en 1875. Voir une lettre de Flaubert publiée par *l'Amateur d'autographes* et reproduite dans *les Débats* du 17 mars 1906. — Deuxième refus en 1879. Voir G. Dubosc. *A propos de Madame Bovary*, dans *le Journal de Rouen* du 23 mars 1906. — Enfin, avant la pièce de W. Busnach, dont nous parlons ci-dessus, il y avait eu, entre 1887 et 1889, une nouvelle et triple tentative d'adapter *Madame Bovary* au théâtre, par Georges Taylor, Raymond Deslandes et René de Cuers. Voir ces noms à la Bibliographie de Flaubert jointe au présent ouvrage (tome II).

destinée de son œuvre d'être un jour, selon le mot de M. Lucien Descaves, « lue avec des ciseaux par un profanateur », et que longtemps après, en 1906, M. William Busnach ferait représenter à Rouen une pièce tirée de *Madame Bovary*, dont l'éclatant insuccès fut, d'ailleurs, la juste récompense.

III

Pour la première fois qu'il faisait « gémir les presses des élucubrations de sa cervelle », Flaubert avait été salué comme peu d'écrivains, avant ou après lui, le furent jamais. *Madame Bovary* dut au fameux procès de passer pour un livre immoral devant toute la génération qui entendit requérir contre elle. Et sans doute, au point de vue de l'art pur, cette réclame pouvait paraître de bien mauvais aloi. Malgré tout, s'il est vrai, comme le note Philippe Burty (1), que les 20.000 ou 30.000 acheteurs qui prirent le livre chez Michel Lévy furent contraints de « se le prêter d'abord sous le manteau », l'espèce de suspicion dont il demeura longtemps entaché eut pour conséquence certaine de répandre le nom de l'auteur et d'accréditer son triomphe auprès d'un public, qui, sans cela, n'eût guère fait attention aux qualités littéraires

(1) *La Renaissance artistique et littéraire*, 1er février 1874.

dont il venait de produire un aussi brillant témoignage.

Sans l'avoir voulu, — et presque malgré lui, — du premier saut, il avait bondi en pleine lumière. Appartenir un moment à « l'actualité parisienne », c'est souvent, chez nous, le signe le plus évident de la gloire. Qu'on l'ait alors comparé à Balzac, et rapproché plus ou moins justement de Feydeau, peu importe : grâce à la campagne de presse dont nous venons de retracer les principales étapes, son talent avait été classé, catalogué, défini une fois pour toutes, — et désormais, et toujours jusqu'à sa mort, il devait rester avant tout pour la foule l'auteur de *Madame Bovary*.

Seuls les véritables lettrés, comme Barbey d'Aurevilly, les critiques perspicaces, comme Sainte-Beuve, comprirent que l'apparition de ces deux volumes, en avril 1857, marquait un moment solennel dans l'évolution de la prose française. Flaubert, qui s'était toujours défendu d'appartenir à aucun parti, à aucune coterie, fut, à son insu, institué par eux chef d'école, et se vit imposer le rôle de porte-drapeau dans la bataille littéraire. « *Madame Bovary*, d'où est sorti tout le roman contemporain », dira plus tard Théodore de Banville (1), un de ces « fous de poètes », comme les appelle Dumas fils, qui, parfois, mieux que les

(1) *Le National*, 17 mai 1880.

esprits sages et pondérés, savent lire dans le fond des âmes et des livres. — *Madame Bovary*, d'où sortira aussi, et surtout, *l'Education sentimentale*, « cet autre chef-d'œuvre par lequel le maître devait aller plus loin encore, montrer par avance ce qui n'existera que dans bien longtemps, le roman non romancé, triste, indécis comme la vie elle-même, et se contentant comme elle de dénouements d'autant plus terribles qu'ils ne sont pas matériellement dramatiques ».

CHAPITRE II

LES CONNAISSANCES MÉDICALES DE FLAUBERT

Salammbô (Le Défilé de la Hache) et **le Naufrage de la Méduse**

I

Parlant de *Madame Bovary*, Sainte-Beuve s'était écrié : « Anatomistes, physiologistes, je vous retrouve partout. » Très exact comme appréciation littéraire du roman, ce mot devint bientôt l'origine d'une légende. Il persuada bon nombre de ceux qui, à la suite du critique des *Lundis* (mais sans doute moins bien renseignés), discutaient le livre de Flaubert, que celui-ci dans sa jeunesse avait dû commencer ses études de médecine. « Dissection », dit Charles de Mazade à *la Revue des Deux Mondes ;* — « Le chirurgien apparaît sous le critique », lit-on dans *la Chronique*. Edmond Texier proclame : « Gustave Flaubert a étudié la médecine ; cela se voit tout de suite pour peu qu'on ait lu deux pages de son livre. » Cela se voit même

trop, puisqu'à ses yeux « le carabin cache le moraliste ». Aubineau, dans *l'Univers*, reconnaît « un style médicinal » [*sic*]. Tous, ou à peu près, s'ingénient à voir dans *Madame Bovary* l'œuvre d'un ancien interne qui, à l'exemple de son ami Louis Bouilhet, aurait un jour abandonné le bistouri pour la plume.

Et l'hypothèse, chemin faisant, prend corps et se propage. En 1867, Taine prononce à son tour par la bouche de Thomas Graindorge : « Il a longtemps disséqué sous les ordres de son père, qui était médecin. » Dans *la Revue Bleue* de 1879, M. Jules Lemaître ajoute : « Flaubert a longtemps pratiqué les sciences naturelles avant d'écrire *Madame Bovary*. » — Que le fait fût exact, on n'en doutait pas à Rouen lorsque, le 9 mai 1880, *le Nouvelliste* répétait dans un article nécrologique : « Gustave Flaubert commença d'abord ses études de médecin, puis voyagea (1). » Le 5 août suivant, M. J. Félix reproduisait encore l'affirmation dans un éloge officiel lu devant l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, et ne rencontrait, parmi ses compatriotes, aucun contradicteur (2).

(1) L'article est signé Ch. F. L. Peut-être est-il de Ch. Lapierre lui-même, directeur du *Nouvelliste* et ami de Flaubert. — Cf. *Esquisse sur Flaubert intime, d'après les documents laissés par Charles Lapierre*. Evreux, impr. de Hérissey, 1898, in-8.

(2) J. Félix, *Gustave Flaubert, notes et souvenirs*. Rouen, Schnei-

Cependant on constata plus tard, avec surprise, que ni Mme Commanville, ni Du Camp, ni les Goncourt ne signalaient rien de ce genre. Leur silence, très significatif, devait suffire à trancher le problème. On n'en tint pas compte ; née de propos sans consistance, la croyance aux études médicales de Flaubert est encore aujourd'hui celle de bien des critiques, même parmi les plus fidèles admirateurs de son génie. — D'ailleurs, séduisante en soi, cette légende n'emprunte-t-elle pas aux circonstances quelque apparence de réalité ?

Petit-fils, fils et frère de médecins, élevé dans les tristes bâtiments d'un Hôtel-Dieu dont le décor pouvait avoir éveillé une vocation précoce, plus tard lié lui-même avec des médecins, comme le docteur Cloquet, le biologiste Pouchet, les docteurs Pennetier et Fortin, Flaubert a si souvent parlé médecine dans ses romans et dans sa *Correspondance*, il a, dans l'ensemble de son œuvre, témoigné d'une méthode si profondément empreinte de l'esprit scientifique, qu'on devait être tenté, par une induction téméraire, mais facile, de lui prêter une instruction première en rapport avec les qualités dominantes de son talent. Il a si minutieusement fouillé les

der, 1880. In-8. — Du vivant même de Flaubert, cette opinion avait encore été reproduite par la plupart des dictionnaires biographiques, par exemple celui d'Edmond Dantès (1875) : « Flaubert (Gustave), 1821, romancier, abandonna la médecine pour les lettres.., etc. »

cerveaux et analysé les consciences, et il a su garder, dans l'accomplissement de cette besogne qui répugnait parfois à ses plus nobles instincts, une impassibilité si sûre d'elle-même, qu'on ne pouvait mieux définir sa clairvoyance psychologique qu'en la comparant à l'habileté pratique d'un chirurgien. Barbey d'Aurevilly le constatait déjà en propres termes : « Il a une main de chirurgien impassible et hardie, et qui rappelle celle de Dupuytren. » — « Jamais sa main ne tremble quand son scalpel plonge avec sûreté dans les fibres palpitantes », déclarait Gustave Merlet. Aussi, peu après l'apparition de *l'Education sentimentale*, le caricaturiste Lemot traduisait-il fidèlement l'impression générale, quand il représentait l'écrivain en blouse d'opérations, manches retroussées, debout à côté d'une table d'amphithéâtre où s'allonge le cadavre d'une femme, et brandissant au bout d'un scalpel le cœur de sa victime (1).

Enfin Flaubert a été lui-même un malade, un cas pathologique intéressant, et le diagnostic exact de sa névrose réclamait l'examen attentif des professionnels (2) ; d'autre part, certains personnages de

(1) *La Parodie, journal satirique*, décembre 1869. — « Tenant la plume comme un scapel », écrivait déjà Sainte-Beuve en parlant de *Madame Bovary*. De même J. Habans, dans *le Figaro* de 1857 : « Anatomie d'une passion dévergondée ; dissection hardie et minutieuse. » Cf. *suprà*, pages 58 et sq.

(2) Le Dr Hardy paraît bien avoir fait ce diagnostic exact du vivant même de Flaubert. Nous connaissons son opinion par ce qu'en dit

ses romans, comme saint Julien ou saint Antoine, offrent encore l'apparence d'êtres anormaux. On s'explique donc pourquoi les médecins tiennent, dans la liste de ceux qui ont écrit sur sa vie ou son œuvre, une place importante, mais assurément légitime.

Où l'exagération commence, c'est quand des médecins très sincères, mais entraînés sans doute par leur sympathie, n'hésitent pas à revendiquer l'honneur de compter le romancier pour un des leurs. *Dignus erat intrare...* on l'admettra sans peine. Mais le biographe, qui veut s'en tenir strictement aux faits acquis, est bien forcé de parler un autre langage. Aucun document authentique, aucun témoignage irrécusable n'a encore été produit à l'appui d'une supposition qu'on voudrait parfois présenter comme une certitude. Rien ne révèle la trace d'études médicales, officielles et régulières, qu'aurait faites ou seulement entreprises Flaubert. Sa méthode, son tour d'esprit ont sans doute subi l'influence du milieu scientifique où il a vécu ses premières années, et en portent la marque; mais on ne peut guère plus s'aventurer à le traiter « d'anatomiste » ou « d'ex-étudiant en médecine »,

la *Correspondance* (tome IV, pp. 206 et 208). Mais la discrétion professionnelle de ce témoin l'eût toujours empêché de la formuler directement. La discussion d'ailleurs n'a pu naître sur ce point qu'après la mort de Flaubert, à l'occasion des révélations faites par Maxime Du Camp.

qu'on ne serait en droit de le nommer antiquaire, s'il était né dans la boutique d'un brocanteur, ou épicier, si le hasard avait voulu que ses parents vendissent de la mélasse (1).

L'exactitude objective de certaines scènes développées dans *Madame Bovary*, dans *l'Education sentimentale*, et ailleurs, reste le plus sérieux argument qu'on ait invoqué pour prouver cette mentalité médicale de l'écrivain. Quel autre qu'un « ancien carabin » aurait su décrire avec autant de précision l'épisode du pied-bot d'Hippolyte, les symptômes du croup qui étrangle le petit Arnoux, ou la pneumonie de Félicité ? Quel autre encore aurait suivi, avec un scepticisme aussi bien informé, Bouvard et Pécuchet dans leurs expériences cliniques et thérapeutiques? — Cependant, la constatation de cette exactitude technique, à elle seule, ne démontre pas grand'chose, que la puissance expressive et la valeur de l'art naturaliste, tel que Flaubert l'avait conçu. De fait, nous savons que, loin de se fier à ses propres connaissances, à de prétendus souvenirs d'école, il s'est renseigné d'une façon toute spéciale, il a puisé largement aux meilleures sources, chaque fois qu'il eut besoin de faire intervenir la médecine dans ses romans. Le chapitre III de

(1) Sur cette question des études médicales de Flaubert voir encore : *Chronique médicale*, 1896, pp. 593 et suivantes. — *La Normandie médicale*, 15 avril 1902, pp. 152 et suiv. — *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, XX, p. 140; XXI, p. 79, etc.

Bouvard et Pécuchet lui a coûté de formidables lectures qui l'amusèrent médiocrement. Le dénouement d'*Un Cœur simple* a été composé d'après des notes fournies par le Dr Pennetier, et par Edmond Laporte, qui, lui du moins, avait fait en partie ses études médicales.

Avant d'écrire ces pages de *l'Education* où agonise le fils de Mme Arnoux, Flaubert, raconte le docteur Chaume (1), voulut lui-même assister à une trachéotomie. Et si, renonçant à son dessein primitif, il a imaginé la guérison du petit malade provoquée, comme il arrive dans des cas assez rares par l'expectoration violente et spontanée d'une fausse membrane, « quelque chose d'étrange, semblable à un tube de parchemin », s'il n'a pas décrit l'opération chirurgicale, c'est qu'à l'hôpital Sainte-Eugénie, où il s'était rendu, le spectacle réel de cette opération l'émut si vivement qu'il ne put l'observer jusqu'au bout (2). Nous trouvons enfin dans

(1) « Comment se documentait Flaubert », signé Dr Chaume. — *Chronique médicale*, 15 décembre 1900, pp. 769-770.

(2) « Visiblement ému (écrit le Dr Chaume, qui était alors interne de Marjolin), Flaubert nous dit : « J'en ai assez vu ; je vous en prie, délivrez-le (l'enfant). Et il s'en alla. » Cf. Dr Ségalen, *l'Observation médicale chez les écrivains naturalistes* (thèse Bordeaux, 1894), pp. 33 et suiv.

Cette visite à Sainte-Eugénie eut lieu en mars ou avril 1868. Flaubert était accompagné d'un jeune homme, très probablement Alphonse Daudet. Voici en quels termes le docteur Chaume racontait encore l'anecdote dans une lettre adressée le 6 avril 1905 à l'un de nous :

« Sur la recommandation de Marjolin, je devais faire devant Flaubert l'opération lente et classique de Trousseau et non l'opération rapide, escamotée en quelques secondes, que nous avions pris l'ha-

sa *Correspondance* la preuve formelle que Louis Bouilhet l'a scrupuleusement documenté pour différents passages de *Madame Bovary*, le pied-bot d'Hippolyte, les ulcères purulents de l'aveugle, l'empoisonnement d'Emma (1). Une lettre inédite révèle même qu'il avait d'abord essayé de reconstituer sans aide le premier tableau, mais qu'il avait commis de lourdes erreurs scientifiques. La « stréphopodie », qu'il avait décrite, était impossible. Il fallut les complaisantes explications de Bouilhet pour remettre les choses au point.

Dans *Salammbô*, le chapitre du *Défilé de la Hache* est un de ceux encore où les médecins qui se sont occupés de Flaubert ont cru apercevoir visible la signature du confrère. On se rappelle que l'armée des Mercenaires, attirée par la ruse d'Hamilcar vers la région montagneuse qui s'étend au Nord du promontoire Hermæum, se voit tout à coup bloquée dans une vaste plaine « ayant la forme d'un fer de hache et entourée de hautes falaises ». Et là, pendant de longs jours, les Barbares subissent toutes les tortures de la faim et de la soif. Quelles ont été, pour ce fragment, les sources utilisées par Flaubert?

bitude de faire, et à laquelle on ne pouvait rien voir. Flaubert, qui ne connaissait que la première par la lecture de Trousseau, fut surpris lorsque je lui parlai en voiture de la deuxième manière, et il était hésitant. En réalité, vous savez qu'il ne put rien voir. »

(1) Cf. *Corresp.*, III, pp. 25-30, 44, 46 et la note de *Madame Bovary* (éd. Conard), p. 491.

II

Il en indique une première, dans une lettre adressée aux Goncourt en décembre 1861 :

Je viens, écrit-il, de me livrer à des lectures pathologiques sur la soif et la faim pour un passage aimable qui me reste à faire, mais je n'ai pas sous la main un recueil où il y a peut-être quelque chose. Transition adroite pour vous prier de voir à la Bibliothèque de l'Ecole de Médecine, dans la *Bibliothèque médicale*, t. LXVIII, le *Journal* d'un négociant qui s'est laissé mourir de faim. Si vous y trouvez des détails chics, envoyez-les-moi. J'ai cependant tout ce qu'il me faut, mais qui sait (1)?

Jules de Goncourt répondit à cette demande en promettant d'aller le lendemain à la Faculté de Médecine faire « un vrai bouquet de fleurs d'un choix de souffrances de l'agonie par la faim, — ce qui, ajoutait-il, doit être une bien vilaine mort quand on n'en a pas pris l'habitude dès l'enfance (2) ». Toutefois, Flaubert avait donné à ses amis une référence inexacte : c'est en effet dans le tome LXVII de la collection intitulée *Bibliothèque médicale* qu'est reproduit le document réclamé, d'après *le Journal*

(1) *Corresp.*, III, 312.
(2) *Lettres* de Jules de Goncourt (*Paris, G. Charpentier*, 1885), p. 176.

médecine et de chirurgie pratiques du docteur berlinois Hufeland (1).

Il s'agissait d'un Allemand, âgé de 32 ans, qui, à la suite de graves revers de fortune, avait décidé de se laisser mourir d'inanition. Ne possédant plus qu'environ vingt-sept sous de notre monnaie, il s'en servit pour expédier quelques lettres et acheter une bouteille de bière. Puis, le 13 septembre 1818, il se rendit près de Forst, dans un bois peu fréquenté — mais à proximité cependant d'un village, — y creusa sa fosse, se bâtit une cabane de branchages, et y demeura 20 jours sans prendre aucune nourriture. Un journal écrit au crayon, découvert plus tard dans sa poche, commençait par ces mots :

Le généreux philanthrope qui me trouvera un jour ici après ma mort est invité à m'enterrer et à conserver pour lui, en raison de ce service, mes vêtements, ma bourse, mon couteau et mon portefeuille. Je fais, au reste, observer que je ne suis pas un suicidé, mais que je suis mort de faim, parce que des hommes pervers m'ont privé d'une fortune considérable et que je ne veux pas être à charge à mes amis. — Il est inutile d'ouvrir

(1) « Mort volontaire par abstinence, décrite par la personne même qui en a été la victime. Communiqué par M. Hufeland ». (*Bibliothèque médicale ou Recueil périodique d'extraits des meilleurs ouvrages de médecine et chirurgie, par une société de médecins,* t. LXVII. Paris, Gabon, in-8, pp. 82-92. — Dans le recueil allemand : Journal der practischen Arzneykunde und Wundarzneykunft, herausgegeben von C. W. Hufeland (*Berlin, G. Reimer,* 1819), tome XLVIII. III^es Stück, märz, s. 95.

mon corps, puisque, ainsi que je viens de le dire, je suis mort de faim.

Signé : ANONYMUS.

Même au delà du tombeau, on ne saurait prendre trop de précautions contre la malveillance de l'opinion et les indiscrétions du monde! — Bientôt, cependant, le malheureux réfléchit qu'à « garder ainsi l'incognito » il perdait tout l'avantage du supplice qu'il avait choisi. Son but était peut-être moins d'en finir avec une existence misérable que de se ménager une vengeance posthume en créant quelques ennuis à ceux qui l'avaient indignement dépouillé. Et nous croirions volontiers qu'il conservait malgré tout l'espoir d'être secouru en temps utile, qu'il avait escompté déjà le scandale de sa détresse momentanée pour se faire rendre justice un jour. Il retrouva donc l'énergie de rédiger chaque soir le détail de ses tortures, en ayant soin de fournir sur son identité les renseignements nécessaires, de préciser notamment les circonstances qui le contraignaient à cette fatale résolution. Son récit, qui pouvait être atroce, n'est, au résumé, qu'un plaidoyer *in extremis* assez peu émouvant et passablement déclamatoire :

16 septembre : J'existe encore, mais quelle nuit j'ai passée ! que j'ai été mouillé ! que j'ai eu froid ! Grand Dieu ! quand mes tourments cesseront-ils ? aucune créa-

ture humaine ne s'est présentée à moi depuis trois jours, seulement quelques oiseaux.

17 septembre : Pendant presque toute la nuit précédente, le froid rigoureux m'a forcé de me promener, quoique la marche commence à m'être bien pénible, car je suis bien faible. Une soif ardente m'a contraint à lécher l'eau sur les champignons qui croissent autour de moi, mais elle a un goût détestable. On me reprochera peut-être de n'avoir pas, pour les deux *groschen* qui me restent, acheté une bouteille de bière ou toute autre chose. A quoi je réponds d'avance que cette emplette m'aurait fait vivre une couple de jours de plus, mais qu'elle aurait aussi prolongé mes tourments. Aujourd'hui je puis espérer que dans quelques jours je ne souffrirai plus.

18 septembre : Malheureusement ma situation est toujours la même. Si j'avais seulement un briquet, afin de pouvoir me faire un peu de feu la nuit! car il ne manque pas de broussailles sèches. Je manque de gants et je suis si légèrement vêtu. On s'imaginera aisément ce que je dois souffrir pendant des nuits si longues! Dieu! pourquoi faut-il que, parmi des millions d'hommes, je sois probablement le seul destiné à une mort aussi cruelle, et cela si tôt? J'aurais pu vivre encore cinquante ans!

On sourirait peut-être, si le dénouement de l'aventure n'eût été malgré tout tragique : le 3 octobre, un aubergiste du voisinage découvrit le pauvre homme, qui respirait encore ; mais il trépassa sitôt qu'on lui eut fait avaler une tasse de bouillon avec un jaune d'œuf.

Le docteur Hufeland, qui a publié cet étrange journal, pensait avec raison qu'il intéresserait *les psychologistes* au moins autant que les médecins. Ceux-ci, en effet, y trouvent à peine leur compte. Les observations prises par le moribond sur lui-même restent généralement très superficielles ; il signale son extrême maigreur, le manque de sommeil, le froid gagnant peu à peu les jambes et les bras, et que « son estomac fait par moments un vacarme terrible ». Il a des vomissements douloureux et, au bout du 7e jour, se déclare incapable de changer de place. La dernière fois qu'il se sent la force d'écrire, le 29 septembre, il dit éprouver de fréquentes convulsions, ce qui ne l'empêche pas, entre temps, de saluer « poliment » un berger qui conduit paître ses moutons. A aucun moment il ne parle de délire hallucinatoire occasionné par la faim ou la soif, ni ne précise le caractère particulier des souffrances qu'il endure.

Il est donc douteux que Flaubert ait pu tirer grand parti de ce récit, lorsqu'il a retracé les horreurs du *Défilé de la Hache*. La couleur réaliste, les détails rigoureusement exacts de *Salammbô*, ont été empruntés à d'autres sources, à celles qu'il disait aux Goncourt avoir déjà consultées (1).

(1) La Notice qui fait suite à *Salammbô*, dans la nouvelle édition Louis Conard, signale, page 448, comme *ayant été retrouvée dans les papiers* de Flaubert : « Une description de mort volontaire par

Le docteur Merry Delabost rapporte à ce sujet l'anecdote suivante :

Un soir, je dînais avec Gustave Flaubert chez son frère Achille. Nous étions quatre. Quand il y avait plus d'invités, jamais je ne l'entendais parler de ses œuvres; ce jour-là, au contraire, il nous entretint de son roman en préparation, *Salammbô*, nous interrogeant longuement sur les symptômes produits par la faim et la soif chez les personnes soumises à une abstinence prolongée.

Pour combler les trop nombreuses lacunes de mes souvenirs personnels, je fis la proposition de descendre, après dîner, à la bibliothèque de son frère que je connaissais à fond. Là, nous cherchâmes, mon excellent maître et moi, dans les articles de dictionnaires, dans les traités de physiologie, etc..., tout ce qui avait trait à son sujet. Il emporta au moins une vingtaine de volumes... pour écrire combien de lignes? A peine une centaine. Mais aussi, quelle prestigieuse leçon de clinique (1)!

abstinence, décrite par la victime (voir numéros de *la Gazette médicale*, 1857, 58, 50, 49). » Cette mention ne paraît pas très clairement redigée, et en fait la référence ne correspond à rien. Il existait en 1857 plusieurs Gazettes médicales, de Toulouse, de Montpellier, de Marseille, de Paris, mais aucune *Gazette médicale* sans autre titre. *La Gazette médicale de Paris*, la plus connue, n'a publié en 1857, aucun récit ni compte-rendu de mort par abstinence volontaire, ni en 1858, ni en 1850, ni en 1849. En 1857, page 336, on trouve seulement l'observation d'un cas d'abstinence prolongée pendant plusieurs années, communiquée par le Dr Amédée Riboult, médecin à Crécy-sur-Somme; mais cet article traite d'un cas particulier de léthargie, dans lequel le sujet n'a accusé aucun des phénomènes physiques ou mentaux caractéristiques de la faim. Flaubert n'y aurait rien trouvé d'utile à sa description. Que signifient d'ailleurs, dans la notice de l'édition Conard, ces chiffres : 1857, 58, 50, 49? Désignent-ils des années différentes du périodique, ou les numéros d'une même année?

(1) Dr Merry Delabost : *Flaubert anatomiste et étudiant en médecine. La Normandie médicale*, 15 avril 1902.

Ce témoignage du docteur Merry Delabost est précieux. Il ne serait pas impossible, sans doute, d'identifier quelques-uns des volumes auxquels sa lettre fait allusion. Mais en dehors de tout traité spécial de médecine, il peut être intéressant de signaler deux ouvrages dont certains passages présentent, avec le fragment de *Salammbô* qui nous occupe, de curieuses analogies. C'est *le Naufrage de la frégate la Méduse*, par Alexandre Corréard, ingénieur géographe, et Henry Savigny, chirurgien de la marine (1). Et c'est aussi la thèse du même Savigny, présentée à la Faculté de médecine de Paris, le 26 mai 1818, sous ce titre : *Observations sur les effets de la faim et de la soif éprouvés après le naufrage de la frégate du roi « la Méduse »*(2).

III

On sait que cette catastrophe compte parmi les

(1) Le Naufrage de la frégate *la Méduse*, faisant partie de l'expédition du Sénégal en 1816, 4e édition... *Paris, Corréard*, 1821, in-8, 508 p., pl. — Les notes de ce chapitre renvoient à cette 4e édition. La première, comme on le verra, parut en 1818.

(2) *Paris, impr. de Didot jeune*, 1812, in-4, 35 p. — M. le docteur Bartet a publié, dans *la Chronique médicale*, du 1er mai 1912, d'après des notes recueillies par le Dr Ardouin, une courte biographie de Savigny. Il est indiqué, comme date de sa thèse, 26 mars 1823. C'est sans doute une erreur typographique. Nous avons sous les yeux cette brochure, qui porte bien la date 26 mai 1818. Et nous ne trouvons nulle part mention d'une réédition de cet ouvrage en 1823. — Au surplus, la 4e édition du livre de Corréard, qui est de 1821, cite des extraits de la thèse de Savigny dans une note qui figure sous les pages 124-128.

événements les plus populaires de notre histoire maritime. Les tristes circonstances dans lesquelles elle s'est produite, le 2 juillet 1816, sont trop connues pour qu'il soit besoin d'y revenir; mais il n'est pas inutile de rappeler brièvement les raisons qui, sur le moment, contribuèrent à en divulguer les détails.

Le 3 mars 1817 avait été traduit devant un conseil de guerre, siégeant à Rochefort, le capitaine de frégate Duroys de Chaumareys, coupable de la perte de son bâtiment, de l'abandon du radeau, de l'équipage, des passagers et des marchandises confiées à sa garde. Il fut déchu de son grade, condamné à 3 ans de prison militaire, exclu de la Légion d'honneur et de l'ordre de Saint-Louis, déclaré indigne de servir l'Etat — ce qui ne l'empêcha pas d'ailleurs de finir ses jours bien tranquille, comme receveur des droits réunis, à Bellac, dans la Haute-Vienne. Cependant deux des survivants, Corréard et Savigny, estimant ces sanctions insuffisantes, et qu'on voulait à trop bon compte faire le silence autour d'un sinistre qui engageait d'autres responsabilités, réclamèrent, par un *Mémoire* adressé aux Chambres, la mise en accusation de plusieurs officiers de marine mêlés à l'expédition du Sénégal, et même de l'ancien ministre, le vicomte Dubouchage. Les Chambres reçurent le *Mémoire* et passèrent à l'ordre du jour. Mais Savigny fut contraint de don-

ner sa démission. La presse, de son côté, s'empara de l'incident, et renouvela sur ce thème tous les commentaires qui avaient déjà été répandus lors du naufrage. Des listes de souscriptions furent lancées en faveur des victimes. Entre temps, Corréard et Savigny avaient publié le récit des épouvantables souffrances auxquelles ils venaient d'échapper comme par miracle. Mis en goût par le rapide succès de cet ouvrage, Corréard ouvrit en 1818, au Palais-Royal, un magasin de librairie sous l'enseigne « Au Naufragé de la Méduse ». Il fut bientôt obligé de poursuivre en contrefaçon trois libraires concurrents qui avaient inséré, dans un recueil intitulé *Histoire des Naufrages*, des extraits à peine démarqués de son propre livre. Ce procès, et un second procès analogue qui suivit, eurent un grand retentissement. Deux ans plus tard, en 1820, Corréard se vit à son tour assigné devant la Cour d'assises de la Seine, pour avoir vendu diverses brochures « dont l'unique objet semblait être d'exciter les passions et d'insulter l'autorité ». Pendant cinq audiences, dont tous les journaux donnèrent le compte-rendu, le naufrage de *la Méduse* et l'agonie du radeau défrayèrent une fois de plus l'actualité. En 1821 parut la quatrième édition du livre de Corréard et de Savigny, avec toutes les pièces justificatives de ces débats politiques et judiciaires. D'autre part, les arts plastiques, la littérature,

achevaient de vulgariser le désastre, d'en perpétuer la mémoire. Les poètes rimaient des odes pompeuses au navire infortuné, les philanthropes, surtout ceux de l'opposition, déclamaient sans se lasser contre l'impéritie notoire des marins qui avait entraîné tant de malheurs. En 1819, Géricault, qui était de Rouen, avait exposé au Salon sa fameuse toile, et s'était vu reprocher aussitôt par les feuilles gouvernementales « d'avoir calomnié par une tête d'expression [*sic*] tout le ministère de la Marine (1)». En 1839, le 27 avril, on jouait encore à l'Ambigu-Comique un drame en cinq actes et 6 tableaux, *le Naufrage de la Méduse*, par Desnoyer et Dennery, et, le 31 mai, à la Renaissance, un opéra de même titre, paroles des frères Cogniard, musique de Flottow et de Pilati.

Ainsi, après 20 années écoulées, l'opinion accueillait toujours la relation plus ou moins fidèle de ce désastre avec autant d'intérêt et de pitié qu'au premier jour. Que Flaubert en ait entendu parler dans son enfance, l'hypothèse paraîtra sans doute plausible (2). Qu'il ait retrouvé ce souvenir à l'époque où il se préparait à raconter les horreurs du *Défilé*

(1) Si bien que le peintre fut forcé d'exiler son tableau à Londres, où il demeura longtemps.

(2) Nous croyons savoir qu'un des survivants du radeau était de Rouen, qu'après le naufrage il se retira dans sa ville natale, et se fit une petite spécialité de raconter à tous le détail de ses souffrances. Toutefois, nous n'avons pu nous procurer la confirmation de ces faits, signalés sous toutes réserves.

de la Hache, qu'il ait alors consulté le livre où sont décrites les souffrances des naufragés, nous pouvons dès maintenant l'admettre sans trop d'invraisemblance.

Les répertoires et les dictionnaires de médecine lui fournissaient assurément des renseignements plus complets, et peut-être plus exacts au point de vue scientifique, mais aussi plus secs dans leur forme, moins propres à lui procurer cette évocation subjective de l'émotion ou de la sensation à rendre qui, d'après les principes de son art, doit pénétrer d'abord l'écrivain avant d'être traduite en style d'une façon rigoureusement impersonnelle. Au contraire, l'œuvre de Corréard et de Savigny contenait un récit vécu, exposé sans artifices littéraires, sans souci de précision technique, placé à la portée de tous, avec une simplicité réaliste de bon aloi. Cette garantie de sincérité devait, semble-t-il, attirer particulièrement l'auteur de *Salammbô* qui, en présence d'un sujet quelconque à décrire, cherchait toujours à en dégager la caractéristique générale, celle qui, mise en relief, procurerait la même impression au plus grand nombre.

La thèse de Savigny ne mentionne guère d'observations physiologiques ou psychiques qui n'aient été reproduites, en termes presque identiques, dans la dernière édition du *Naufrage de la Méduse*. Nous pouvons donc pratiquement confondre les

deux ouvrages, et nous contenter de comparer celui que Corréard et Savigny publièrent ensemble avec le roman de Flaubert (1).

IV

On remarquera d'abord que la seule ressemblance possible entre eux devait porter sur leurs détails et non sur l'ensemble. En effet, le contraste des situations extérieures dans lesquelles se trouvent placés les personnages de Flaubert et ceux de Corréard impliquait nécessairement une différence, qui devait se traduire dans le ton, dans la couleur générale des descriptions. Flaubert imagine une armée forte de 40 mille hommes environ, enfermée dans une enceinte naturelle dont les dimensions ne sont pas précisées, mais qu'on peut supposer dix fois, cinquante, cent fois assez vaste pour la contenir tout entière : les soldats de Mathô ont par suite la faculté de se mouvoir dans cet espace cependant limité; et nous les voyons en effet tantôt se pousser *en files compactes d'un bout à l'autre de la plaine*, tantôt se précipiter sur la herse qui défend l'entrée du défilé; bien que *tassés dans l'espèce d'hippodrome que forme autour d'eux la montagne*, ils

(1) Nous désignerons cet ouvrage par le mot *Corréard*, et nous distinguerons dans les notes quand il sera question de la *Thèse* de Savigny toute seule.

vont et viennent, s'agitent, se roulent par terre, se réunissent en groupes, ou au contraire *couvrent confusément la plaine*. Ils peuvent surtout s'isoler, fuir leurs compagnons de misère, manifester, par leur allure défiante, craintive ou résignée, la violence des douleurs physiques et morales qu'ils endurent.

Au contraire, le radeau de *la Méduse* mesurait *d'une extrémité à l'autre environ 20 mètres, sur sept à peu près de large*; encore la partie antérieure, longue de deux mètres, « n'offrait-elle que très peu de solidité et était continuellement submergée. Le derrière ne se terminait pas en pointe, comme le devant, mais une assez longue étendue de cette partie ne jouissait pas d'une solidité plus grande, en sorte qu'il n'y avait réellement que le centre sur lequel on pût compter (1). » Mais ce n'est pas tout : on avait encore chargé sur le radeau « une grande quantité de quarts de farine...six barriques de vin et deux petites pièces à eau (2) ». Or, sur ce frêle bâtiment, s'étaient réfugiés 151 hommes et une femme : on juge si les malheureux y tenaient à l'aise ! Il est vrai que, dès le premier moment, on avait dû se débarrasser des sacs de farine, qui augmentaient le poids et encombraient : malgré tout, quand l'embarquement fut terminé,

(1) Corréard, p. 80.
(2) *Ibid.*, 81.

« la machine, dit Corréard, s'enfonça au moins d'un mètre. Nous étions tellement serrés les uns contre les autres qu'il était impossible de faire un seul pas ; sur l'avant et sur l'arrière, on avait de l'eau jusqu'à la ceinture (1). — Un fait, ajoute le narrateur, donnera à juger des dimensions du centre : lorsque nous ne fûmes plus que 15, nous n'eûmes pas assez d'espace pour nous coucher, et encore étions-nous extrêmement près les uns des autres (2). »

Si ces chiffres sont exacts, si sa mémoire a laissé à Corréard une juste appréciation des distances, on se demande alors comment de véritables combats purent, les jours suivants, s'engager sur cette embarcation où toute liberté de gestes aurait dû être abolie.

Néanmoins le témoignage de Corréard est formel : il revient à plusieurs reprises sur ce qu'il nomme *les détails de leur installation*, et mentionne chaque fois la gêne, l'accablante fatigue résultant de cette position exiguë. On a peine à croire qu'elle ait pu se prolonger 13 jours ! Entraînant le manque de sommeil, elle accrut sans doute dans des proportions considérables la faiblesse des naufragés, privés en même temps de

(1) Corréard, 87.
(2) *Ibid.*, 80. Cependant Savigny (Thèse, page 13) écrit : « Nous tombâmes dans un tel état de faiblesse que nous ne pouvions nous tenir debout plus d'une demi-heure sans éprouver des défaillances. Aussi restions-nous continuellement *couchés*. »

nourriture. Elle eut, par suite, une répercussion profonde sur les effets physiologiques et mentaux de leurs souffrances. Il faudrait donc tenir compte de cette torture, inconnue aux Barbares de Flaubert, si l'on voulait établir entre les deux épisodes une comparaison rigoureuse. Mais il découle surtout de cette différence que le récit de Corréard ne contient aucune des descriptions, aucun des traits pittoresques qui donnent à celui de Flaubert son ampleur majestueuse, sa vivante allure d'ensemble.

Toute proportion de talent littéraire mise à part, l'un apparaît comme une grande fresque, peinte de couleurs éclatantes, débordante de vie et de mouvement, l'autre est plutôt constitué par une succession de tableaux isolés, où d'ailleurs abondent les péripéties tragiques et répugnantes, mais dont les personnages conservent, même dans leurs actions les plus violentes, une sorte d'immobilité figée bien en rapport avec les circonstances réelles. Joignez à cette remarque que, pour les Naufragés, nulle chance de salut ne pouvait naître de leur initiative, de leur audace, de l'exercice de leur force individuelle ou collective : leur seul espoir était l'apparition d'une voile à l'horizon; tandis que les Mercenaires s'acharnent d'abord à secouer la herse, à gravir les rochers, ne renoncent presque à aucun moment à triompher, par leurs propres moyens, des obstacles matériels qui

les entourent. Un effet d'émotion intense est donc suggéré, dans *Salammbô*, par le spectacle de cette masse d'hommes tournant dans le cirque des montagnes comme des prisonniers au fond d'un immense ergastule, y promenant leurs angoisses, se recherchant ou s'évitant, passant d'une vaine agitation au plus morne découragement. Au contraire, dans *le Naufrage de la Méduse*, cet effet général de mouvement n'apparaît guère. Il faut examiner le détail, non seulement au point de vue médical proprement dit, mais même au point de vue descriptif, pour découvrir quelques traits communs entre l'œuvre de Flaubert et celle de Corréard.

Comme les Naufragés, les Barbares souffrent en même temps de la faim et de la soif. La progression de ce double supplice, les remèdes employés pour l'atténuer, les effets physiques, moraux et psychiques qu'il provoque, sont exposés d'une façon similaire dans le roman et dans le récit vécu.

Flaubert a pris comme point de départ l'observation banale que résume l'adage latin : *mens sana in corpore sano*. Savigny en avait fait une des propositions de sa thèse, et Corréard écrivait : *Nos estomacs étant satisfaits, nous retrouvâmes quelque repos d'esprit* (1). Ce sont presque les

(1) Corréard, p. 103.

expressions de *Salammbô : Les estomacs étant remplis les pensées furent moins lugubres.* L'idée générale d'une étroite corrélation entre la santé organique et la santé morale se dégage également des deux ouvrages.

Ici et là, les premiers tiraillements de la faim se font rapidement sentir, mais sont vite apaisés. Les Mercenaires ont deux jours de vivres, et trouvent dans la plaine des animaux, des fruits, qu'ils se hâtent de manger. Les Naufragés ont emporté quelques biscuits, mais en si petite quantité que tout est absorbé le premier jour. La même prodigalité à consommer tout de suite le peu d'aliments dont on dispose, sans souci du lendemain, la même impatience à supporter au début toute privation, se remarque dans les deux épisodes. Bientôt, on n'a plus rien : la souffrance redouble, d'autant plus qu'avec les jours succédant aux journées s'en vont les possibilités de salut, qu'aucune espérance ne corrige plus l'intensité croissante de la douleur : *Ils ne désespéraient pas encore ; l'armée de Tunis sans doute allait venir. — L'idée seule de voir des embarcations le lendemain réconforta un peu nos hommes* (1).

On cherche alors des expédients pour tromper la faim. Corréard écrit :

(1) Corréard, p. 135.

Nous essayâmes de manger des baudriers de sabres et des gibernes; nous parvînmes à en avaler quelques petits morceaux. Quelques-uns mangèrent du linge, d'autres des cuirs de chapeaux sur lesquels il y avait un peu de graisse, ou plutôt de crasse; nous fûmes forcés d'abandonner ces derniers moyens. Un matelot tenta de manger des excréments, mais il n'y put réussir (1).

Nous lisons dans *Salammbô :*

Ils rongèrent les baudriers des glaives et les petites éponges bordant le fond des casques... ils jetaient dans leur bouche des poignées de terre.

Et ce sont aussi les mêmes tentations insatisfaites, survenant dans des circonstances identiques :

Quelquefois, dit Flaubert, lorsqu'un gypaëte posé sur un cadavre le déchiquetait depuis longtemps déjà, un homme se mettait à ramper vers lui avec un javelot entre les dents. Il s'appuyait d'une main et, après avoir bien visé, il lançait son arme. La bête aux plumes blanches, troublée par le bruit, s'interrompait, regardait à l'entour d'un air tranquille, comme un cormoran sur un écueil, puis elle replongeait son hideux bec jaune; et l'homme désespéré retombait à plat ventre, dans la poussière.

De ce passage, on peut rapprocher une scène analogue rapportée par Corréard :

Nous convoitions principalement un goéland qui parut

(1) Corréard, pp. 132-133. Détails confirmés par la thèse de Savigny, p. 10.

plusieurs fois tenté de se reposer sur l'extrémité de notre machine. L'impatience de nos désirs redoubla quand nous vîmes plusieurs de ses compagnons se joindre à lui et rester à notre suite... mais tous nos efforts pour les attirer jusqu'à nous furent inutiles. Aucun ne se laissa prendre aux pièges que nous leur offrions (1).

Ce qu'éprouvent les affamés, c'est surtout une douleur aiguë, intolérable, dans la région de l'épigastre. Flaubert, et Savigny dans sa thèse, emploient la même expression pour en donner l'idée : « Il leur semblait parfois qu'on leur arrachait l'estomac avec des tenailles »,dit Flaubert. Et Savigny :

J'éprouvais à l'estomac des douleurs atroces, comme si l'on m'eût arraché cet organe avec des tenailles (2).

Vient enfin le moment où l'on se décide à manger les morts. Corréard n'insiste guère sur cet horrible épisode :

Les infortunés que la mort avait épargnés se précipitèrent sur les cadavres dont le radeau était couvert, *les coupèrent par tranches*,et quelques-uns même les dévorèrent à l'instant. Beaucoup, néanmoins, n'y touchèrent pas. Presque tous les officiers furent de ce nombre. Voyant que cette affreuse nourriture avait relevé les forces de ceux qui l'avaient employée, on proposa de la faire sécher pour la rendre plus supportable au goût (3).

(1) Corréard, p. 144.
(2) Savigny, thèse, p. 19.
(3) Corréard, p. 133.

De même dans *Salammbô* :

Se baissant vers les cadavres,avec leurs couteaux, ils en prirent des lanières; puis, accroupis sur les talons, ils mangeaient. Les autres regardaient de loin.

Ceux qui les premiers, sur le radeau, ont recours à cette détestable pâture sont, ajoute Corréard, des matelots de basse extraction, la lie de l'équipage embarqué sur *la Méduse* : des hommes pareils aux Garamantes de Flaubert, « accoutumés à l'existence des solitudes et qui ne respectaient aucun dieu ». Mais les autres Naufragés imitent leur exemple, tout comme le cynisme des Garamantes finit par entraîner les Mercenaires qui d'abord « poussaient des cris d'horreur » et, « sentant cette chair au bord des lèvres, laissaient leur main retomber ». Bientôt, voyant que « ceux qui mangeaient reprenaient des forces et n'étaient plus tristes » — « comme il fallait vivre, comme le goût de cette nourriture s'était développé, comme on se mourait, » les plus énergiques se laissent aller à disputer aux moins délicats ces « viandes sacrilèges » (1), et tous veulent leur part de l'odieux festin.

Si le récit de Corréard semble, en général, malgré les atrocités qu'il énumère, d'un réalisme moins

(1) Corréard, p. 135.

expressif que celui de Flaubert, on voit que, dans les détails, il existe certaines ressemblances. D'autres se remarquent encore dans la description des tourments causés par la soif. Voici les deux passages :

Une soif ardente, écrit Corréard, redoublée dans le jour par les rayons d'un soleil brûlant, nous dévorait. Elle fut telle que nos lèvres desséchées s'abreuvaient avec avidité d'urine qu'on faisait refroidir dans de petits vases de fer blanc. On mettait le petit gobelet dans un endroit où il y avait de l'eau, pour que l'urine refroidît plus promptement... quelques-uns trouvèrent des morceaux d'étain qui, mis dans la bouche, y entretenaient une sorte de fraîcheur (1).

Et Flaubert :

La soif les tourmentait encore plus... Pour tromper le besoin, ils s'appliquaient sur la langue les écailles métalliques des ceintures, les pommeaux en ivoire, les fers des glaives... d'autres suçaient un caillou. On buvait de l'urine refroidie dans les casques d'airain (2).

A ces deux causes principales de souffrance, la faim et la soif, se joint, pour les Mercenaires, la température brûlante, « la chaude humidité rete-

(1) Corréard, pp. 148-149. Détails confirmés par la thèse de Savigny, p. 12.

(2) Il faut observer que Flaubert note, comme Savigny, une différence d'intensité entre les souffrances de la soif et celle de la faim : « La soif les tourmentait *encore plus.* » Et Savigny (thèse, page 12) : « La faim qui, dans le commencement, nous avait cruellement tourmentés, *était devenue presque nulle.* Mais notre soif était inextinguible. »

nue par les parois de la montagne », au milieu de laquelle « la corruption se développe effroyablement vite », qui fait bientôt « de toute la plaine une large pourriture où flottent des vapeurs blanchâtres, un brouillard lourd et tiède ». Ces conditions climatériques ne restent pas sans effets sur le moral des hommes. Flaubert le note : « un dégoût immense les accable » ; ils tombent en convulsions, ils ont des hallucinations, des accès de rage ou de désespoir.

Perdus en pleine mer, les Naufragés de *la Méduse* respiraient évidemment un air plus frais, moins chargé d'émanations putrides. L'eau, qui baignait sans relâche leurs vêtements et leurs corps, balayait les immondices, et on y jetait les cadavres que, dans le Défilé de la Hache, on n'avait plus la force d'enterrer. Cependant Corréard, et surtout Savigny, dans sa thèse, signalent chez leurs compagnons des phénomènes analogues à ceux qu'éprouvaient les Barbares, et provoqués par des circonstances du même ordre. Il y est question d'une maladie fréquente chez les marins, surtout lorsqu'ils naviguent sous des latitudes très chaudes, et qu'on nomme la *calenture* (1). Les symptômes de cette affection ressemblent beaucoup à ceux qu'on

(1) La dissertation médicale de Savigny sur la calenture est reproduite dans la 4e édition du *Naufrage de la Méduse*, sous les pages 124-128.

put observer sur le radeau. Savigny les décrit d'après le docteur Sauvages, et ajoute :

La calenture reconnaît pour cause la chaleur permanente, excessive, qui embrase l'atmosphère et se concentre dans l'intérieur des vaisseaux. Pendant la nuit, les écoutilles étant fermées, l'air ne peut être renouvelé ; il se corrompt incessamment par l'effet des émanations animales, dans un milieu que la chaleur seule de la zone torride rend délétère. Le sang, déjà très raréfié par l'influence du climat, se porte en trop grande quantité dans l'organe encéphalique et exerce sur les nerfs cérébraux une lésion qui, aidée par l'impureté de l'air vital, donne lieu à ce délire frénétique.

Quelle que soit, au point de vue scientifique, la valeur de cette explication, le passage est à retenir. Il paraît bien, au cas où la dissertation de Savigny serait tombée sous les yeux de Flaubert, qu'une simple et toute naturelle transposition des conditions extérieures qui déterminent ordinairement la *calenture* lui aurait permis d'utiliser les effets de cette maladie, et de les appliquer au cas des Mercenaires enfermés dans le Défilé de la Hache.

Voyons maintenant quelles sont les conséquences de ces multiples souffrances.

D'abord, une « hideuse maigreur » et une extrême faiblesse, l'enfoncement des yeux, le dessèchement de la peau (1). Ces effets sont signalés éga-

(1) « Nos membres étaient dépourvus d'épiderme », dit Savigny. Et plus loin : « Nos yeux caves et presque farouches » (thèse, p. 13).

lement par Flaubert et par Corréard. Mais ce dernier n'esquisse nulle part un tableau comparable à la description de l'épouvantable aspect physique que présentent les Barbares, lorsqu'ils arrivent devant Hamilcar. Il ne constate, chez les Naufragés, ni les marbrures colorées de l'épiderme, ni « les nez bleuâtres saillissant entre les joues creuses », ni « les lèvres collées contre les dents jaunes (1) », ni le noircissement des ongles. Flaubert a certainement puisé ailleurs ces indications cliniques, d'ailleurs très exactement transcrites.

Au moral, la faim provoque le découragement, une tristesse farouche et violente. Nous n'insisterons pas sur les crises de désespoir qui se reproduisent à chaque page dans le récit de Corréard, et que Flaubert mentionne en deux lignes : « Quelques-uns pleuraient tout bas comme de petits enfants... des sanglots les étouffaient en découvrant l'horrible ravage de leurs figures. » Toutefois, « les éclats de rire frénétiques », signalés dans *Salammbô* comme un réflexe accompagnant la douleur aiguë de la faim, ne sont pas dans Corréard.

A l'abattement succèdent la colère, la fureur irréfléchie et sanguinaire, et sur ce point les Mercenaires et les Naufragés passent encore très sensi-

(1) Cependant Savigny (thèse, p. 11) : « Nos bouches se desséchèrent ; c'était en vain que nous cherchions à exciter la sécrétion de la salive, elle était nulle. »

blement par les mêmes aberrations psychiques (1). Il faudrait pouvoir citer des pages entières où Savigny et Corréard racontent les combats à main armée qui se livrèrent sur le radeau, les massacres impitoyables des plus faibles par les plus forts, les cris de mort, les imprécations lancées contre les officiers, et ces élans de cruauté inutile, de lâche férocité, qui s'emparent des uns et des autres. Une folie du même genre, et dont les causes sont pareilles, sévit aussi dans le Défilé de la Hache : « Ils tuaient, dit Flaubert, par férocité, sans besoin, pour assouvir leur fureur. » C'est bien l'idée commune aux deux récits, et résumée dans sa forme la plus simple. C'est le phénomène symptomatique décrit cette fois dans toute sa généralité. Savigny signale d'ailleurs que de tels accès de brutalité sans cause (2), et subits, caractérisent à la fois le délire résultant de l'inanition prolongée et l'affection spécialement désignée sous le nom de *calenture* : dès lors, peu importe que les circonstances de fait par lesquelles ce symptôme se manifeste diffèrent plus

(1) Savigny résume en ces termes l'état d'esprit de ses compagnons : « La méfiance, l'égoïsme, la brutalité même étaient les seules passions qui agitaient nos cœurs. » Ce sont très exactement les sentiments que manifestent les Mercenaires.

(2) « La privation d'aliments et de boissons a plus d'une fois excité à la fureur les hommes les plus doux... Que l'on consulte les relations de ces infortunés, et on les verra s'accorder sur la propension qui s'est développée en eux à devenir hargneux, querelleurs, emportés et furieux, sans que pour cela leur fureur ait toujours eu l'alimentation pour objet ». (*Dict. des sciences médicales*, art. *Fureur*, cité par Savigny, Thèse, p. 27.)

ou moins d'un ouvrage à l'autre ; peu importe que les scènes de révolte, de carnage, longuement retracées dans *le Naufrage de la Méduse*, ne correspondent pas rigoureusement à celles que Flaubert se contente d'ébaucher à grands traits. Toujours dans l'hypothèse où l'auteur de *Salammbô* aurait consulté l'ouvrage de Corréard, il en aurait encore dégagé l'observation clinique nécessaire à la vérité objective de son tableau, et, sans s'étendre sur des détails pittoresques qu'il eût été facile d'inventer, exprimé dans une seule phrase l'essentiel. On doit même remarquer la coïncidence curieuse de certains épisodes particuliers, celui-ci par exemple :

Des gens évanouis, écrit Flaubert, se réveillaient au contact d'une lame ébréchée qui leur sciait un membre.

Nous lisons de même dans Corréard :

Le capitaine Dupont fut arraché à cet état d'anéantissement profond par un matelot entièrement aliéné qui voulait lui couper le pied avec un couteau. La vive douleur qu'il éprouva le rappela à lui-même (1).

Sur d'autres points encore, l'analogie se poursuit :

Un officier, raconte Corréard (2), trouva par hasard un petit citron, et l'on sent combien un pareil fruit lui devenait précieux ; aussi le réservait-il pour lui seul.

(1) Page 123. Confirmé par la thèse de Savigny, p. 24.
(2) Page 148.

Ses camarades, malgré les supplications les plus pressantes, ne pouvaient rien obtenir... S'il ne se fût rendu aux sollicitations de ceux qui l'entouraient, on le lui aurait certainement enlevé de force.

Et Flaubert :

Spendius trouva une plante à larges feuilles, emplie d'un suc abondant; et, l'ayant déclarée vénéneuse, afin d'en écarter les autres, il s'en nourrissait.

Plus loin, dans l'ouvrage de Corréard (1) :

Il est souvent arrivé que ces vases [où l'on mettait refroidir de l'urine] aient été dérobés.

Et ailleurs (2) :

Plusieurs de nous, au moyen de petits vases en fer-blanc, conservaient leur ration de vin, et, en se cachant, pompaient dans le gobelet avec un tuyau de plume.

De même dans *Salammbô* :

Plusieurs conservaient soigneusement dans un trou en terre une réserve de nourriture... et on mangeait cela pendant la nuit, en baissant la tête sous son manteau... On leur volait le dernier reste de leur immonde portion.

Comme les Mercenaires, les Naufragés de *la*

(1) Page 148.
(2) Page 150.

Méduse, à bout de ressources, décident de supprimer les bouches inutiles, dont la vie ne pourrait être prolongée qu'aux dépens des autres existences. Le sacrifice pèse naturellement sur les plus faibles, sur ceux qui ne peuvent plus se défendre, qu'on peut considérer déjà comme à demi morts. Et, des deux côtés, les bourreaux s'ingénient à pallier de beaux raisonnements l'acte inhumain qu'ils vont accomplir :

— Alors, dit Flaubert, l'envie se tourna sur les blessés et les malades. Puisqu'ils ne pouvaient guérir, autant les délivrer de leurs tortures ; et sitôt qu'un homme chancelait, tous s'écriaient qu'il était maintenant perdu et devait servir aux autres.

— Nous ne restâmes plus que 27, explique Corréard (1). De ce nombre, 15 seulement paraissaient pouvoir exister encore quelques jours. Tous les autres, couverts de larges blessures, avaient presque entièrement perdu la raison. Cependant ils avaient part aux distributions et pouvaient avant leur mort consommer, disions-nous, 30 ou 40 bouteilles de vin, qui pour nous étaient d'un prix inestimable. On délibéra : mettre les malades en demi-ration, c'était leur donner la mort de suite. Après un conseil présidé par le plus affreux désespoir, il fut décidé qu'on les jetterait à la mer. Ce moyen... procurait aux survivants 6 jours de vin, à deux quarts par jour... Tout annonçait leur fin prochaine. Nous avons besoin de croire qu'en précipitant le terme de leurs maux, notre cruelle résolution n'a rac-

(1) Page 140.

courci que de quelques instants la mesure de leur existence... Les victimes, nous le répétons, n'avaient pas plus de 48 heures à vivre ; en les conservant sur le radeau, nous eussions absolument manqué de moyens d'existence deux jours avant d'être rencontrés.

Cette dernière cruauté apporte enfin quelque atténuation au supplice des malheureux: beaucoup d'ailleurs, n'espérant plus rien, se résignent d'avance à leur triste sort :

— Quelques-uns ne souffraient plus, écrit Flaubert, et pour employer les heures ils se racontaient les périls auxquels ils avaient échappé.

— Les plus adroits d'entre nous, raconte Corréard (1), pour nous distraire et pour nous faire passer le temps avec plus de rapidité, mettaient leurs camarades à même de nous raconter leurs triomphes passés, et, parfois, ils leur faisaient établir des comparaisons entre les traversées qu'ils avaient essuyées dans leurs campagnes glorieuses et les peines que nous souffrions sur notre radeau.

On voit donc, par tous ces exemples isolés, qu'une singulière concordance s'établit du *Naufrage de la Méduse* à *Salammbô*. Il est impossible de lire successivement les deux récits sans

(1) Page 145. — Et Savigny (thèse, p. 130) : « Quelques-uns de nous racontaient leurs campagnes et leurs triomphes, et les différents dangers qu'ils avaient connus sur la mer. C'est ainsi que se passèrent quelques jours... » — Et ailleurs, cette réflexion, d'une psychologie très exacte : « L'homme qui a éprouvé de grands revers éprouve une espèce de plaisir à s'entretenir des malheurs analogues à ceux auxquels il a échappé. » (*Ibid.*, p. 28.)

être frappé de ces ressemblances, tant dans la nature des épisodes relatés que dans le pittoresque de quelques descriptions, et la notation de certains phénomènes caractéristiques.

Voici enfin, pour clore la comparaison, un dernier rapprochement tout à fait significatif, qui nous ramène à ce qui a été dit au début de cet article à propos des connaissances médicales de Flaubert.

On sait qu'un admirable paragraphe de *Salammbô* résume les troubles mentaux qui assaillent les affamés, les visions qui obsèdent leur pensée, et qui sont à la fois un symptôme pathologique et une conséquence directe de leurs souffrances : la notation de ce délire multiforme est, de l'avis unanime, transcrite avec une rigoureuse précision. Nul doute qu'ici Flaubert ne se soit tout spécialement documenté, n'ait contrôlé par des renseignements positifs, scientifiquement observés, son travail de composition littéraire.

Voici ce fragment :

..... Enveloppés dans leurs manteaux, ils s'abandonnaient silencieusement à leur tristesse.

Ceux qui étaient nés dans les villes se rappelaient des rues toutes retentissantes, des tavernes, des théâtres, des bains, et les boutiques des barbiers où l'on écoute des histoires. D'autres revoyaient des campagnes au coucher du soleil, quand les blés jaunes ondulent et que les grands bœufs remontent les collines avec le soc des

charrues sur le cou. Les voyageurs rêvaient à des citernes, les chasseurs à leurs forêts, les vétérans à des batailles — et, dans la somnolence qui les engourdissait, leurs pensées se heurtaient avec l'emportement et la netteté des songes. Des hallucinations les envahissaient tout à coup. Ils cherchaient dans la montagne une porte pour s'enfuir et voulaient passer au travers. D'autres, croyant naviguer par une tempête, commandaient la manœuvre d'un navire, ou bien ils se reculaient épouvantés, apercevant, dans les nuages, des bataillons puniques. Il y en avait qui se figuraient être à un festin, et ils chantaient.

On remarquera la progression par laquelle est indiqué le passage de la rêverie normale aux images incohérentes qui révèlent un état morbide, et le rôle capital de l'association des idées et des perceptions habituelles à chaque catégorie d'individus dans la formation de leur délire. Flaubert décrit en dix lignes l'évolution complète de cette démence. Dans le récit de Corréard, et dans celui de Savigny, nous retrouvons presque tous les éléments du tableau synthétique qu'on vient de lire : à cette différence près qu'ils ne sont pas groupés et coordonnés de façon à donner à l'observation clinique un caractère général, comme dans *Salammbô*, mais disséminés au milieu des autres détails, l'analogie des divers symptômes de cette folie temporaire, et des circonstances extérieures qui la provoquent (silence, température, immobi-

lité, épuisement physique, etc.), apparaît très sensible. On le verra par les citations suivantes :

— Je ne me flatterai pas, dit Savigny (1), d'avoir eu assez de fermeté pour observer toujours avec calme les altérations physiques et morales de ceux qui m'environnaient... Mais moins frappé que la plupart de ceux qui m'entouraient, j'ai pu, dans plus d'une circonstance, lire sur leurs visages les ravages terribles que produisirent le désespoir et une abstinence absolue...

Déjà régnait beaucoup d'incohérence dans leurs discours ; aux souvenirs de leurs familles, de leur patrie, de leurs amis, succédaient tout à coup des idées bizarres. Les uns criaient qu'ils apercevaient la terre, d'autres des navires qui venaient à notre secours ; tous nous annonçaient, par des cris répétés, ces visions fallacieuses. — Un nommé Lenormand, chef d'atelier, arrivé de Paris, se croyait encore dans la capitale ; il disait à un nommé La Villette : « Allez chez le marchand de vin que vous voyez au coin pour préparer un litre, je vous suis. » Il se jeta à la mer, voulant se rendre dans la maison qu'il croyait apercevoir (2).

— Voici, écrit de son côté Corréard, ce que M. Savigny éprouva au commencement de la nuit. Ses yeux se fermaient malgré lui et il sentait un engourdissement général. Dans cet état, des images assez riantes berçaient son imagination ; il voyait autour de lui une terre couverte de belles plantations, et il se trouvait avec des êtres dont la présence flattait ses sens : il raisonnait cependant sur son état (3)... Les uns devenaient furieux,

(1) Thèse, pp. 16-17.
(2) *Ibid.*, p. 25.
(3) Corréard, p. 121.

d'autres chantaient, d'autres se précipitaient à la mer, faisant à leurs camarades leurs derniers adieux avec beaucoup de sang-froid. Quelques-uns disaient : « Ne craignez rien, je pars pour vous chercher du secours et dans peu vous me reverrez. » — Au milieu de cette démence générale, on vit des infortunés courir sur leurs compagnons, le sabre à la main, et leur demander une aile de poulet et du pain pour apaiser la faim qui les dévorait ; d'autres demandaient leurs hamacs pour aller, disaient-ils, dans l'entrepont de la frégate, prendre quelques instants de repos. Plusieurs se croyaient encore à bord de *la Méduse, entourés des mêmes objets qu'ils y voyaient tous les jours ;* ceux-là voyaient des navires et les appelaient à leurs secours ; ou bien une rade dans le fond de laquelle était une superbe ville. M. Corréard croyait parcourir les belles campagnes de l'Italie. Un des officiers lui dit : « Je me rappelle que nous avons été abandonnés par les embarcations, mais ne craignez rien. Je vais écrire au Gouverneur, et dans peu d'heures nous serons sauvés. » M. Corréard lui répondit sur le même ton, et comme s'il eût été dans un état ordinaire : « Avez-vous un pigeon pour porter vos ordres avec autant de célérité (1)?... »

— Dès que la tranquillité fut rétablie après un combat opiniâtre, raconte encore Savigny, nous retombâmes dans le même anéantissement ; il fut tel que, le lendemain, je crus sortir d'un sommeil pénible et que je demandai à ceux qui m'entouraient si, pendant la nuit, ils avaient vu des combats et entendu des cris de désespoir : quelques-uns me répondirent que les mêmes visions les avaient continuellement tourmentés (2).

(1) Page 122.
(2) Thèse, p. 21.

Le même auteur ajoute, à propos de la *calenture* :

L'invasion de cette maladie se fait pendant la nuit et tandis que le sujet est endormi. L'individu se réveille privé de l'usage de sa raison... ses discours prolixes sont insignifiants et sans suite; il s'échappe de son lit, s'éloigne de l'entrepont, et court sur le pont ou les gaillards du vaisseau. Là, il croit voir au milieu des ondes des arbres, des forêts, des prairies émaillées de fleurs; cette illusion le réjouit, sa joie éclate par mille exclamations; il témoigne le plus ardent désir de se jeter à la mer. Il s'y précipite en effet, croyant descendre dans un pré (1)...

Un autre passager de *la Méduse*, qui put se sauver sur une chaloupe, décrivait enfin plus tard à Savigny des phénomènes du même genre qu'il avait éprouvés :

Vers les 3 heures du matin, la lune étant couchée, excédé de besoin, de fatigue et de sommeil, je cède à mon accablement et je m'endors, malgré les vagues prêtes à nous engloutir. Les Alpes et leurs sites pittoresques se présentent à ma pensée. Je jouis de la fraîcheur de l'ombrage, je renouvelle les moments délicieux que j'y ai passés; et, comme pour ajouter à mon bonheur actuel par l'idée du mal passé, le souvenir de ma bonne sœur fuyant avec moi, dans les bois de Kaiserlautern, les Cosaques... est présent à mon esprit. Ma tête était penchée au-dessus de la mer. Le bruit des flots qui se brisaient contre notre frêle barque produit sur mes sens l'effet d'un torrent qui se précipite du haut des montagnes, je crois m'y plonger tout entier (2).

(1) Thèse, p. 22.
(2) *Ibid.*, pp. 24-25.

V

S'il suffisait de relever quelques ressemblances partielles, quoique très apparentes, pour avoir le droit d'affirmer une relation entre deux œuvres aussi différentes par ailleurs que *Salammbô* et *le Naufrage de la Méduse*, ces derniers rapprochements de textes fourniraient sans doute un argument décisif. Mais, en matière de critique littéraire, on ne saurait s'en tenir à une telle approximation. Les comparaisons que nous venons d'établir ne constituent pas, à elles seules, la preuve formelle que Flaubert, avant d'écrire *le Défilé de la Hache*, ait jamais connu et consulté les récits de Corréard et de Savigny. La certitude sur ce point ne pourrait résulter que d'une allusion explicite, d'une indication de la *Correspondance*, ou du témoignage authentique d'un contemporain : et nous ne possédons rien de ce genre. Nulle part Flaubert ne mentionne *le Naufrage de la Méduse* parmi les nombreux volumes qu'il lut à l'occasion de son roman. Du Camp et les Goncourt semblent avoir ignoré cette source possible du *Défilé de la Hache*.

Toutefois, un passage d'une lettre adressée par Bouilhet à son ami vers 1861, et publiée pour la première fois dans les notes de la récente édition

de *Salammbô*(1), augmente singulièrement la vraisemblance de l'hypothèse que nous proposons. Bouilhet écrit en effet :

> Quant aux subsistances, et à la possibilité [pour les Mercenaires] de rester un mois avec la plus infime nourriture, tu as le droit de faire ce que bon te semblera. Souviens-toi des *naufrages*, et combien il faut peu à l'homme pour vivre.

On comprend l'importance du mot NAUFRAGE prononcé à cette place, et dans de telles circonstances. A l'époque où précisément Flaubert s'enquérait des conditions matérielles dans lesquelles il lui serait possible de raconter le blocus de l'armée, et cherchait les éléments d'une description vraie des souffrances causées par la faim et la soif, le conseil de Bouilhet le mettait sur la voie d'une documentation à approfondir dans un ordre de faits très spéciaux. Immédiatement devait surgir à sa mémoire le souvenir du désastre trop fameux dont son enfance avait entendu le récit. Dès lors, en s'attachant à cette idée, il lui devenait facile de se procurer soit le livre de Corréard, soit la thèse de Savigny (qui était peut-être dans la bibliothèque de son frère) et d'y puiser des renseignements d'autant plus précieux à ses yeux qu'ils émanaient des héros du drame.

(1) *Salammbô* (édition L. Conard, Paris, 1912), p. 474.

Est-ce ainsi réellement que les choses se sont passées ? La présomption est forte, mais ce n'est encore qu'une présomption. Et l'absence de tout autre document, interdit de conclure d'une façon plus catégorique.

Aussi bien, si l'on était tenté d'admettre, malgré tout, l'affirmative, il faudrait du moins interpréter à leur juste valeur les analogies signalées.

Dans une œuvre comme *Salammbô*, — il faut bien le répéter, puisqu'on l'a parfois oublié — l'exactitude des détails archéologiques, historiques, médicaux et autres, et le problème de leur origine, n'auront jamais un intérêt prépondérant. Il se rencontrera probablement toujours des disciples de Gustave Froehner pour reprocher à Flaubert de n'avoir étudié ni Falbe, ni Dureau de la Malle, ou de confondre Astaroth avec Astarté. En quoi ces lacunes ou ces erreurs influent-elles sur la beauté du livre? Mais la critique d'épluchage est une caractéristique de notre époque, plus scientifique qu'artiste, plus positive que lyrique. Elle met en relief notre éducation, notre culture générale, mieux que notre sens littéraire ; ceux même qui la pratiquent avec beaucoup de talent n'hésitent pas à confesser qu'elle garde une portée un peu limitée : ainsi M. de Trévières, qui consacrait naguère un très solide article aux inadvertances botaniques et topographiques de Flaubert dans

Salammbô (1), l'avouait lui-même par grande modestie. Fort des progrès de la science contemporaine, un médecin viendra peut-être contester les descriptions du *Défilé de la Hache*, ou au contraire en louer la précision technique. Mais qu'importerait encore ? Et si, de notre côté, nous apprenions demain, par une preuve indiscutable, que Flaubert s'est inspiré de Corréard ou de Savigny en composant ce chapitre, en serions-nous vraiment plus avancés? Notre devoir serait alors de noter le fait, pour sa curiosité propre ; mais il faudrait ensuite aller plus loin, en dégager toutes les conséquences.

Il faudrait surtout, en comparant les textes de plus près que nous n'avons voulu le faire, insister sur l'idée que Flaubert, d'où qu'il tire ses documents, ici, comme dans toutes ses œuvres, les ramène à l'universel. S'il ne contrôle pas toujours la parfaite authenticité de ses sources — autant du moins que peuvent le désirer les purs savants — son procédé descriptif ne varie pas de *Salammbô* à *Mme Bovary* ou à *l'Education sentimentale :* qu'il emprunte directement à la réalité, ou qu'il l'étudie sur l'autorité et la bonne foi d'autrui, c'est toujours par un travail synthétique de son esprit qu'ensuite il la reconstitue et la vivifie. Il dépouille les événements de leurs détails accidentels et, en les tradui-

(1) *La Grande Revue*, 25 avril 1912.

sant en style, comme il disait, il leur imprime un caractère de généralité. A supposer provisoirement résolue la question des sources du *Défilé de la Hache*, on constaterait ainsi une fois de plus que la vérité objective de ses romans implique une élaboration subjective, une idéalisation préalable, un perpétuel soutien de l'imagination par le réel, en même temps qu'une transposition du réel par l'imagination. C'est le double processus qui résume son art, et qui en assure la plénitude et l'équilibre.

CHAPITRE III

« SALAMMBÔ » EN 1862-1863, DEVANT LA CRITIQUE ET DANS L'ACTUALITÉ

Le 24 novembre 1862, à la devanture de la librairie Michel Lévy, rue Vivienne, les Parisiens virent pour la première fois, sur la couverture d'un fort volume in-8°, s'étaler un nom qu'on chuchotait depuis quelque temps déjà, sans trop savoir ce qu'il représentait, mais dont la consonnance étrange semblait envelopper un mystère plein de promesses : *Salammbô* venait de paraître. C'était un événement littéraire considérable, le plus important de cette année-là sans doute après la publication des *Misérables*. — Vieille à présent d'un demi-siècle, la fille d'Hamilcar n'a rien perdu de sa grâce un peu sauvage, voluptueuse et attirante. Mais peut-être ses modernes adorateurs ont-ils bien oublié les discussions passionnées qui accueillirent sa naissance, le tapage que soulevèrent jadis ses premiers pas dans le monde.

On s'était occupé d'elle avant même qu'elle fût encore conçue dans le cerveau de Flaubert. Nous avons vu qu'en octobre 1857, dix mois après le procès de *Madame Bovary*, Tony Révillon annonçait déjà la préparation d'un roman historique destiné à *la Presse*.

Placé, bien malgré lui, au premier rang des célébrités contemporaines, l'écrivain avait dû subir aussitôt tous les ennuis réservés à ceux qui se détachent de la foule. Les journaux s'enquéraient à l'envi de détails biographiques et d'anecdotes le concernant ; le soin qu'il prenait à cacher sa vie, estimant que « le premier venu était plus intéressant que M. Flaubert », n'avait d'autre effet que de piquer davantage la curiosité. On lit à cette époque, dans sa *Correspondance*, une boutade qui trahit l'agacement éprouvé devant cette soif d'informations. C'est un projet d'autobiographie burlesque, adressé à Feydeau en 1859, et dans lequel il se vante d'avoir sauvé des incendies quarante-huit personnes, tué en duel trente carabiniers, accompli mille autres actions également excessives (1). Mais cette énumération plaisante est précédée de quelques réflexions très suggestives :

(1) Cette biographie fantaisiste fut, du vivant même de Flaubert, reproduite dans *le Paris-Journal* du 8 avril 1874, sous la signature de Jean de Chelles, à l'occasion de la représentation du *Candidat*. (Cf. *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 25 octobre 1896, p. 639.)

Quant à mon biographe anonyme, dit-il à son ami, que veux-tu que je t'envoie pour lui être agréable? Je n'ai aucune biographie. Communique-lui de ton crû tout ce qui te fera plaisir. On ne peut plus vivre, maintenant! Du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les épiciers, vérificateurs d'enregistrement, commis de la douane, bottiers en chambre, et autres, s'amusent sur votre compte personnel! Il y a des gens pour leur apprendre que vous êtes brun ou blond, facétieux ou mélancolique, âgé de tant de printemps, enclin à la boisson ou amateur d'harmonica. Je pense au contraire que l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guenille (1)!

Même après le procès de *Madame Bovary*, une retraite de six années consacrée tout entière à l'élaboration d'un second chef-d'œuvre aurait, pour bien d'autres qui ne se fussent point, comme lui, imposés du premier coup à l'attention du public, amené l'oubli, un oubli total et absolu dont ils auraient eu plus de mal à sortir que s'ils n'avaient d'abord jamais rien écrit. Mais la fortune aime parfois sourire à ceux qui la méprisent. N'ayant rien fait pour cela, Flaubert se trouvait « lancé », et jusqu'en 1862 lettrés et badauds, guettant ses nouvelles productions, allaient s'efforcer de comprendre ce problème : un homme jeune, désintéressé, dédaigneux des applaudissements et des blâmes, qui ne se hâtait point de mettre à pro-

(1) *Corresp.*, III, p. 227.

fit un succès éclatant, et faisait attendre, au delà des limites de la patience, un livre énigmatique dont on pouvait tout espérer ou tout redouter.

Poursuivi pour outrage à la morale et à la religion, Flaubert était sorti de la sixième chambre correctionnelle acquitté, mais tout de même auteur suspect (1). Il le sentait si bien que, par crainte « d'aller au bagne (2) », forcé de s'incliner devant « l'hypocrisie sociale (3) », assuré aussi de n'être guère mieux compris, il avait dû renoncer à publier alors en entier la deuxième version de *la Tentation de saint Antoine*, dont quatre fragments seuls parurent dans *l'Artiste*. La plus élémentaire prudence devait lui conseiller de rentrer dans l'ombre et de purifier par le silence sa réputation compromise.

Mais il avait compté sans son monde.

Autour de *Madame Bovary*, la discussion avait repris de plus belle à propos du naturalisme, ou plutôt du réalisme. Et comme il semblait à tous les adversaires plus simple de s'appuyer sur des exemples que de s'égarer dans des considérations théoriques, c'est *Madame Bovary* que l'on continuait de s'envoyer à la tête comme la pire des injures, les uns exaltant ses qualités d'observation impersonnelle et de description objective, les autres répétant

(1) *Corresp.*, III, p. 109 (19 février 1857).
(2) *Corresp.*, III, p. 118 (février ou mars 1857).
(3) *Corresp.*, III, même lettre.

à satiété l'accusation d'immoralité formulée par le Parquet. De sorte que, malgré son exil laborieux à Croisset, et malgré son désir d'obtenir la paix, Flaubert voyait toujours son nom et son talent devenus l'enjeu d'une controverse littéraire, où l'on se servait de son roman non plus, comme au début, pour l'attaquer ou le louer directement, mais tantôt comme d'une flèche et tantôt comme d'un bouclier. La jeune génération lui offrait d'ardents défenseurs, tandis que l'unique ambition des rétrogrades était de le faire passer lui-même, et tous ses partisans avec lui, comme des hommes tarés dont la seule originalité consistait à assurer la victoire par le scandale.

Il en fut ainsi tant que dura la préparation de *Salammbô*. A la suite de Tony Révillon, deux journaux parisiens avaient affirmé que le sujet de ce roman, baptisé *les Mercenaires*, serait emprunté à l'histoire de Carthage (1). De temps à autre, un quotidien privé de copie resservait l'information, tenant ainsi le public en haleine. Tous les critiques de l'époque attendaient le nouveau volume pour prononcer un jugement définitif et enterrer à jamais, ou au contraire raviver la querelle. Certains, comme J. Levallois (2), Cla-

(1) Flaubert, dans une lettre à Bouilhet du mois d'août 1857 (*Corresp.*, III, p. 138), dit : « trois journaux »; il précise ailleurs et cite « *la Presse* ». Nous ignorons quels sont les deux autres.

(2) *Opinion nationale*, 14 décembre 1862.

veau (1) et Cuvillier-Fleury (2), avaient cru que l'œuvre en gestation serait une *pénitence*, par laquelle Flaubert essaierait de *se justifier*. D'autres, comme G. Sand (3), mieux avisés, prévoyaient que, si le livre était bien fait, il devait, en raison du thème, *être horrible ;* et d'avance, ils s'étaient préparés à de grands étonnements, à de grandes émotions. Sainte-Beuve, probablement mal renseigné, estimait que le romancier, ayant entre les mains une occasion de trancher le différend relatif au réalisme et de consacrer le triomphe de *Madame Bovary* par un triomphe pareil et de sens contraire, donnerait *un pendant en bien et sur le terrain de la réalité* à son premier ouvrage (4).

Salammbô parut à point nommé pour les détromper tous.

En général, on demeura stupéfait du genre choisi et du sujet traité, et cette surprise, la remarque est de Th. Gautier (5), contribua beaucoup au succès du livre. Trois éditions furent enlevées en deux mois. Puis la bataille, aussitôt, recommença.

On contesta beaucoup l'exactitude historique et

(1) *Revue contemporaine*, 15 décembre 1862.
(2) *Journal des Débats*, 9 et 13 décembre 1862 (reproduit dans *Etudes et Portraits*, IIe série, pp. 293-319).
(3) Article daté de janvier 1863, reproduit dans *Questions d'Art et de Littérature*.
(4) *Constitutionnel*, 8, 15, 22 décembre 1862. (Articles reproduits dans *les Nouveaux Lundis*, IV, pp. 31-95.)
(5) *Moniteur*, 22 décembre 1862.

les prétentions archéologiques du roman, et l'on sait quelle violence la discussion sur ce terrain prit dans la bouche de l'excellent Froehner, qui ne pouvait admettre que Flaubert eût vu clair là où lui-même se sentait environné de ténèbres (1). Tour à tour Saint-René-Taillandier (2), Jules Levallois(3), Claveau (4), Alcide Dusolier (5) crièrent à la fantaisie, se plaignirent qu'un romancier eût l'audace de se donner pour historien et pour érudit, et, sous prétexte qu'ils ignoraient eux-mêmes les événements et la vie de Carthage, blâmèrent Flaubert *d'avoir voulu étudier et reconstituer le néant*. Sainte-Beuve, avec l'autorité qui s'attachait à son nom, réclama formellement un lexique (6). Seuls à notre connaissance, George Sand et Cuvillier-Fleury (7) eurent

(1) Froehner, *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862 ; et réponse à la lettre de Flaubert (*Corresp.*, III, p. 348) dans *l'Opinion nationale* du 23 janvier 1863 et dans *la Revue contemporaine* du 15 février 1863.

(2) *Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1863.

(3) *Opinion nationale*, 14 décembre 1862.

(4) *Revue contemporaine*, 15 décembre 1862.

(5) *Revue Française*, 1er janvier 1863.

(6) *Constitutionnel*, article cité.

(7) *Journal des Débats*, 9 et 13 décembre 1862. (Article reproduit dans *Etudes et portraits*, IIe série, pp. 293-319.)

La discussion n'est point close entre archéologues. De nos jours encore les uns tiennent le roman pour un tissu d'erreurs, d'anachronismes et de contre-sens, et les autres accordent à Flaubert une extraordinaire prescience des notions que les fouilles entreprises depuis la publication de *Salammbô* ont permis d'acquérir sur la civilisation punique. Voir en particulier :

Ledrain, *les Erreurs archéologiques de Flaubert dans « Salammbô »*. — *Eclair*, 24 mai 1892.

le courage d'avouer *que la vérification de l'exactitude archéologique n'avait rien à faire avec la question d'art, et que si la peinture était belle et bonne cela suffisait.* Le bruit fait autour du roman fut tel que Berlioz lui-même, — qui à cette époque était chargé de la critique musicale aux *Débats*, — ne put se tenir, tout en s'excusant de parler de ce qui ne le regardait pas, de dire tout le bien qu'il en pensait (1).

A l'exemple de la critique sérieuse, la caricature, de son côté, s'empara de l'œuvre nouvelle. Deux reproches seulement, mais quels reproches ! sont immédiatement faits à l'auteur : le livre est ennuyeux et il est malpropre. Ernest Blum, dans *le Journal Amusant* (2), publie ce distique :

J'aime mieux recevoir un joli *lavabo*
Qu'un volume à six francs broché de *Salammbô*,

tandis que, dans le même numéro, Stop montre la fille d'Hamilcar à sa toilette, près d'un vase rempli « d'essence de chien crevé », et dessine le portrait d'Hannon. La légende explique : « Ce général carthaginois, affligé de lèpre, éléphantiasis et

MARTIAL DOUEL, *Au pays de Salammbô*, 1 vol. in-12. Fontemoing, 1891, avec une préface de René Cagnat.
PIERRE DE TRÉVIÈRES, *les Erreurs de Flaubert dans « Salammbô »*. *Grande Revue*, 25 avril 1912.
(1) *Journal des Débats*, 23 décembre 1862.
(2) *Journal amusant*, 10 janvier 1863.

autres maladies cutanées, boit pour se guérir de la purée de vipères. On connaît la *colle* réaliste. Mais celle-là est un peu *forte*. — De nombreuses batailles, ajoute Stop, émaillent le récit, mais c'est toujours la même, traduite de César. L'auteur y introduit force éléphants, mais personne ne s'y *trompe!* »

— « Moi, Courbet, lit-on sous une autre vignette représentant l'artiste conversant avec le romancier, j'ai peint ma *Baigneuse* et pas mal d'autres choses peu ragoûtantes, mais, ma foi, monsieur Flaubert, je ne me chargerais pas d'illustrer votre dernier ouvrage. » Et ce jugement sommaire est curieux, si l'on veut bien se souvenir qu'Escudier, dans un article du *Réveil*, paru le 13 février 1858 sous ce titre : *Ut Pictura Poesis*, avait, à propos de *Madame Bovary*, déjà comparé Flaubert à Gustave Courbet.

Puis, c'est un dialogue entre Salammbô et Mme Bovary :

— Je suis princesse, ma sœur, dit Salammbô, et vous n'êtes qu'une médecine.

— Vous ? je plains les gens forcés de vous avaler !

Un monsieur prend le roman, convaincu qu'il va lire un livre « folichon », s'assoupit et dort un sommeil traversé d'horribles cauchemars. Un autre questionne une dame : « Avez-vous lu *Salammbô*, Madame? — Excusez-moi, Monsieur, je n'entends

pas le carthaginois! » Ce qui revient à dire que Gustave Flaubert ne sait pas le français, et rappelle Sainte-Beuve réclamant un lexique.—« Depuis, dans les mêmes journaux (remarque justement M. Henry Céard, au récit duquel nous empruntons ces citations) (1), que de fois, quand il s'agit d'œuvres originales, que de fois nous les avons immuablement retrouvés, ces reproches d'obscénité, ces accusations d'ennui, ces lamentations sur la langue française violée. »

— « Tu amènes Salammbô? » demande, dans une caricature de *l'Illustration* signée Cham (2), un masque à un autre, qui sort de l'Opéra ayant au bras une femme vaguement costumée en princesse carthaginoise. — « Oui, riposte l'ami, j'ai envie de dormir! »

La plaisanterie semble tellement bonne qu'on ne dédaigne pas de la répéter. L'hiver a été tardif en cette année 1863. *Le Charivari* du 1er mars lui en fait le reproche et l'Hiver par manière d'excuse : « Ce n'est pas ma faute, je m'étais endormi en lisant *Salammbô* (3). »

L'œuvre de Flaubert lutte sans désavantage contre la gloire même du *Pied qui r'mue*, l'envahissante scie que fredonne pendant des mois tout

(1) *Le Siècle*, 11 février 1890.
(2) *Illustration*, 7 février 1863.
(3) *Charivari*, 1er mars 1863.

Paris en délire. Dans *le Journal amusant* (1), une planche de Grévin témoigne de la place que le roman et la chanson se disputent dans les préoccupations de la gaieté populaire. Salammbô, accompagnée du python sacré, et coiffée du chignon frisé que portaient alors les élégantes parieuses des courses de Vincennes, objurgue avec véhémence un paysan narquois, dont le pied colossal et dominateur s'agite au milieu des rayons d'un soleil radieux :

Malédiction sur toi, dit-elle, sur toi qui as dérobé Tanit; haine, vengeance, massacre, douleur! Que Gurzil, dieu des batailles, te déchire; que Matisman, dieu des morts, t'étouffe.— Et que l'autre, celui qu'il ne faut pas nommer, te brûle! Va-t'en! Va-t'en.

A quoi le second réplique d'un ton goguenard :

Mamz'elle, assurément,
Mais ce bon public prétend qu'ça l'amuse,
Qu'ia qu'mé pour le moment
Qui peux faire son contentement.
J'ai un pied qui r'mue
Et l'autre qui ne va guère,
J'ai un pied qui r'mue
Et l'autre qui ne va plus.

Sur un ton moins vulgaire, et surtout avec une intention critique déjà évidente, qui dut faire la

(1) *Journal amusant*, 28 mars 1863. — Voir encore dans *la Vie Parisienne*, janvier 1863, second numéro spécimen, et *Ibid.*, 21 février 1863, une série de caricatures et de plaisanteries à propos de *Salammbô*.

joie des cercles littéraires, le secrétaire de Sainte-Beuve, Jules Levallois, vers la même époque, composait lui aussi une chanson où Flaubert n'était pas plus ménagé que d'autres romanciers contemporains. Il convient de citer cette fantaisie peu connue : elle était sur l'air : *A la façon de Barbari.*

1

Les littérateurs carabins
Ont aujourd'hui la vogue ;
Nos romanciers sont médecins,
Ils en ont le ton rogue.
Le scalpel avec l'encrier
Sans trop rechigner
Sait fraterniser
Et la lancette lui sourit
Biribi
A la façon de Bovary
Mon ami.

2

Flaubert est maître chirurgien,
Bataille est son interne ;
Feydeau suit, mais le gros malin
A soufflé sa lanterne ;
Afin de ne pas rester court,
Il patauge, il court
Après le Goncourt
Sans s'apercevoir que *Fanny*
Biribi
N'est pas *Madame Bovary*
Mon ami.

3

Ma chansonnette, à *Salammbô*
Irons-nous chercher noise ?
Laissons dormir dans son tombeau
Cette Carthaginoise.
L'auteur amoureux de son art
N'en a pas mis l'quart
Dans son Amilcar
Et Mâtho n'est qu'un ahuri,
Biribi,
A la façon de Bovary
Mon ami.

4

Nous vous signalerons pourtant
A la plus belle place
L'épisode fort indécent
D'un serpent très cocasse :
« Ah ! dit Salammbô, ce python
Quoique folichon
Avait bien du bon,
Mais mieux encor vaut un mari,
Biribi,
A la façon de Bovary
Mon ami.

5

De mari tu n'en n'auras pas,
Petite scélérate ;
Sur ton trône tu périras,
O sauvagesse ingrate.
En voyant déchirer Mâtho
Lambeau par lambeau
C'qui n' le rend pas beau
Tu n'auras mêm' pas d'arseni (*sic*),
Biribi,
Comme la femme à Bovary
Mon ami.

6

Reposons-nous en contemplant
Les romanciers douceâtres.
Voici venir tout justement
La tribu des bellâtres.
En tête s'avance Feuillet,
Suivi de Serret
Avec Paul Perret,
Gens vertueux pleins de mépris,
Biribi,
Pour le genre de Bovary
Mon ami.

7

Feuillet est l'écrivain qu'il faut
A la société prude
Qui trouve à Balzac le défaut
D'être beaucoup trop rude,
Et l'Institut honore en lui
Le goût du poli,
L'amour du joli ;
Sybille est en sucre candi,
Biribi,
Nous sommes loin de Bovary,
Mon ami.

8

O jeunes gens pour qui j'ai mis
En couplets de facture
La satire des beaux esprits
De la Littérature,
Si vous êtes en mal d'enfant
De quelque roman
Charmant ou touchant
Tâchez au moins qu'il soit écrit,
Biribi,

Du beau style de Bovary,
Mon ami (1).

Mais, en 1863, l'œuvre de Flaubert n'inspirait point que ces vers de mirliton. D'autres, qui se donnaient une allure plus sérieuse, n'étaient pas moins burlesques, malgré les prétentions lyriques de leur auteur.

Prenant comme épigraphe une citation de Boileau :

Un auteur quelquefois trop plein de son objet,
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face, etc.

Ernest Simonin, tout au long de douze cents alexandrins, vitupère (2) :

Enfin j'ai pu, grands Dieux! terminer *Salammbô*,
Et l'ai conduite, hélas ! à son dernier tombeau.
Depuis ce jour fatal je suis comme un homme ivre,
Mon esprit est en proie à des rêves affreux ;
Je ne vois que du sang sur les pages du livre;
Hannon crucifié me suit, spectre hideux!...
. . . . . .
Je ne vois dans la place et chez les Mercenaires
Que gibier de potence avec force bourreaux ;
Monstres qu'on voudrait croire au moins imaginaires,
Tigres démesurés sortant de leurs repaires,

(1) Cette chanson, réunie à d'autres de J. Levallois, a été publiée plus tard dans une brochure intitulée *les Contemporains chantés par eux mêmes*. Paris, Librairie internationale, 1868, in-12.

(2) *Salammbô*, Etude critique en vers, par Ernest Simonin. Brochure in-8 de 19 pages. Rouen, Giroux et Renaux, 1863.

Déchirant à plaisir des membres en lambeaux
Et dont l'aspect fait peur même aux Dieux infernaux...

Suit une énumération des « horreurs » relevées dans le roman. En vain Simonin,

Pour tromper sa fatigue à travers ces débris,
Espère rencontrer quelque fraîche oasis,...

il lui faut y renoncer :

Plus je pousse en avant dans ce volume jaune,
Plus il semble vouloir qu'on le mesure à l'aune ;
Partout il s'en exhale une odeur d'hôpital
Qui sauterait au nez du rude Juvénal.
Ah ! si le réalisme avait seul droit d'écrire
J'aimerais mieux, je crois, ne plus jamais rien lire !

Simonin avoue,

Au risque de passer pour mauvais courtisan,

qu'il s'est formidablement ennuyé en lisant *Salammbô*,

Ce récit suranné, rehaussé d'oripeaux,
Qui se plaît dans la fange et hante les ruisseaux.
Un tableau tout barbare où d'éternels combats
Assomment le lecteur bien plus que les soldats.

Mathô,

Rustre obèse, amoureux comme un coq de village,

ne trouve pas grâce devant ses yeux. Il proclame sa déception, reproche à Flaubert le silence où il s'est plu, après le scandale de *M^me^ Bovary :*

Salammbô n'était point sur le marché français
Que déjà son nom seul commandait le succès ;
C'est qu'il semblait promettre une histoire très rare
Que son maître, à dessein, gardait comme un avare.
C'est qu'un charmant mystère augmentait ses attraits,
C'est qu'elle eut pour aînée une sœur sans pareille
Dont le scandale tinte encore à mes oreilles...

La fureur pindarique de son compatriote dut bien amuser Flaubert ! Quinze ans plus tard, dans ses lettres à Edmond Laporte, il citait encore des vers de cette « critique » et disait : « Est-ce beau ! le Simonin, est-ce assez *hénaurme !* » Le poème se terminait par une prophétie :

De ce livre bruyant, il n'est rien demeuré.
L'oubli, l'oubli cruel l'a vite dévoré.

On sait comment l'avenir devait la justifier !

Mais, dans le présent même, « ce livre bruyant » continuaitde faire fureur, et Salammbô, accommodée à la mode du jour, parut dans tous les bals masqués durant le carnaval. On peut voir, dans *le Monde Illustré* du 23 février 1863, un travestissement porté par Mme Rimsky-Korsakoff chez le prince Walewski, lequel travestissement, dit M. Henry Céard (1), est un monument de comique et de ridicule. La robe de Salammbô, semée d'étoiles d'or et brodée du serpent symbolique, est posée sur une crinoline d'énorme envergure. Le texte indique

(1) *Loc. cit.*

que « les costumes très originaux de ces bals ont été exécutés par M. Worth ». Le fait est qu'il y avait loin de ce vêtement à celui de la Cléopâtre Isis admiré par Flaubert sur la façade d'un temple nubien, et qui, d'après Maxime Du Camp (1), lui avait servi de modèle.

L'opérette elle-même, cette reine de l'Empire, célébrait le succès de *Salammbô*. La ronde du *Brésilien* chante :

> Sur les ruines de Carthago
> On la vit pleurer Salammbô.

Ainsi, grâce aux paroles de Meilhac et Halévy, grâce à la musique de Jacques Offenbach, le « nom au moins du roman est répété par la multitude qui n'en a pas lu une ligne (2) ».

Plus tard, dans une *Didon* d'Adolphe Belot, Salammbô devait apparaître en esclave sicilienne, pendant une courte scène du premier acte, pour chanter, sur la musique de Blangini fils, une complainte italienne (3).

(1) *Souvenirs littéraires*, II, p. 268.
(2) HENRY CÉARD, *loc. cit.*
(3) *Didon*, opéra bouffe en deux actes, d'Adolphe Belot, musique de Blangini fils, représenté pour la première fois sur le théâtre des « Bouffes Parisiens », le 5 avril 1866. Le 16, Flaubert écrivait à sa nièce : « On a donné aux Bouffes une *Didon* où une *Salammbô* figure, mais je me prive de ce spectacle. MM. les auteurs ne m'ont pas envoyé de billets, ce que je trouve d'une grossièreté insigne. Tel est le genre des gens de théâtre d'ailleurs. » (*Corresp.*, V, p. 76.) — *Didon* fut publiée chez Michel Lévy, brochure in-16, 1866.

Mais, trois ans auparavant, le roman de Flaubert avait eu cette consécration suprême, sans laquelle il n'est point de vraie gloire : la parodie.

Le 1er mai 1863, sur le théâtre du Palais-Royal, fut jouée en effet pour la première fois une pièce intitulée *Folammbô* ou *les Cocasseries Carthaginoises* (1). Le sous-titre, qui avait la prétention d'être versifié, donnait les explications suivantes :

> Pièce en quatre tableaux de mœurs carthaginoises
> En vers de plusieurs pieds, même de plusieurs toises,
> Emaillés de couplets, comme les vers boiteux,
> Avec prologue en prose et de français douteux.

Et franchement la marchandise ne mentait pas à son enseigne! Le style est au-dessous du médiocre. La poésie des chansons et du dialogue vaut celle de la couverture. Les auteurs, Laurencin et Clairville, garderont au moins le mérite d'avoir su se rendre justice à eux-mêmes.

Folammbô, comme on le devine, ne rappelle que de fort loin le roman dont elle s'inspire et il paraît difficile de croire que les qualités de la mise en scène aient jamais pu compenser les platitudes du fond. Si le rideau se lève sur les jardins d'Hamilcar, le soir du festin des Mercenaires, si le deuxième tableau nous conduit dans le temple de Tanit, si

(1) *Folammbô* ou *les Cocasseries Carthaginoises*, par Laurencin et Clairville, brochure in-18, Michel Lévy, 1863.

enfin nous pénétrons sous la tente de Mâtho, en plein camp des révoltés, tout cela est encore bien insuffisant pour donner une idée même approximative de la civilisation punique et des événements qui mirent en péril la puissance de Carthage. Aucune indication du livret ne laisse supposer que la reconstitution exacte des costumes ou des monuments ait été même tentée ; nulle part il n'est question de la guerre racontée par Polybe.

La pièce, d'ailleurs, est-elle bien une parodie? on pourrait comparer sa valeur à celle d'une revue de fin d'année, qui serait consacrée tout entière au livre du jour. On a estropié les noms historiques pour les rendre grotesques : Hamilcar devient *Arriv'tar*, Spendius : *Chippius*, Narr'Havas : *lord Havas*, etc... On a tiré parti des détails relatés par Flaubert pour bâtir des situations comiques, ou soi-disant telles : ainsi, au premier tableau, les chefs des barbares, Nazô et lord Havas, tous deux parfaitement ivres, apparaissent tenant à la main des paniers de pêcheurs et des lignes, au bout desquelles frétillent les poissons rouges capturés dans les viviers de Folammbô ; en bandoulière, sur leurs cuirasses, ils portent les trompes coupées et sanglantes des éléphants sacrés ; et l'industrieux Chippius, brandissant une poêle à frire, cuisine le tout sur un réchaud à charbon. Ce n'est pas bien méchant, et encore moins drôle.

Les procédés inventés pour égayer les spectateurs dénotent de très faibles ressources imaginatives. On se souvient que, dans le roman, Mathô ayant heurté du pied le ressort secret d'une machine compliquée, au moment où il va mettre la main sur le voile de la déesse, une musique tout à coup s'élève, *mélodieuse et ronflante comme l'harmonie des planètes*. Cet incident, travesti avec mauvais goût, se retrouve dans *Folammbô;* mais la musique des globes de cristal est remplacée par une pétarade assourdissante, le Grand-Prêtre ayant parsemé le piédestal de Tanit de pois fulminants que les ravisseurs écrasent en se sauvant. D'autres jeux de scène sont encore plus enfantins.

Dans l'ensemble, l'action de la pièce est sans doute tirée du roman, mais singulièrement écourtée : elle se concentre autour de l'amour du Barbare pour la Carthaginoise. Les Mercenaires disparaissent à l'arrière-plan. A aucun moment on n'entrevoit, dans le fond du décor, la grande image de la ville luttant contre la sauvagerie envahissante. Le 'Zaïmph perd toute signification symbolique : il n'est conservé que pour servir de thème à des plaisanteries équivoques. Tanit, en effet, c'est la Lune, et quand on dérobe le voile qui la couvre, tout le monde peut contempler... n'insistons pas! Hamilcar, cette puissante figure qui domine et dirige les destinées de sa patrie, n'est pas sur la

liste des personnages. Ceux-ci brillent tous également par une absence complète d'individualité et de distinction. Chippius seul rappelle de fort loin son modèle, Spendius : il se montre rusé, voleur, sournois, poltron. La psychologie des autres est nulle. Le rôle de Shahabahim (le Grand-Prêtre) mérite cependant une mention spéciale ; nous y reviendrons dans un instant. Il suffit, pour achever l'analyse de la pièce, d'ajouter que l'intrigue débute par la rencontre de Nazô et de Folammbô dans les jardins ; se poursuit par le vol du Zaïmph et la démarche de Folammbô auprès du guerrier, et se termine, comme il convient, par leur mariage. Rien ne pouvait être plus banal.

La fantaisie de Laurencin et Clairville n'offrirait donc rien de très remarquable, si l'on n'y trouvait que ce travestissement malhabile de *Salammbô*. Aucun des mauvais calembours dont elle fourmille ne porte. Que les auteurs aient cherché ou non à jeter le discrédit sur le chef-d'œuvre de Flaubert, ils n'ont réussi, en accumulant des détails et des situations de ce genre, qu'à se rendre eux-mêmes ridicules. Mais, dans une certaine mesure, ils s'étaient faits aussi l'écho des critiques qui circulaient à l'occasion du roman.

A travers la bouffonnerie insipide de leur piètre élucubration, on distingue aisément le reflet assez exact des opinions formulées à la même époque

dans les journaux les plus sérieux, sous les signatures les plus connues. *Folammbô* reste par là un document utile, ou tout au moins curieux à consulter pour l'histoire littéraire. Elle exprime les tendances du moment et permet de saisir sur le vif l'état d'esprit général.

Chose étrange : de tous les reproches auxquels donnait lieu le roman de Flaubert, le seul auquel les deux vaudevillistes fassent à peine allusion est précisément celui qu'on devait s'attendre à rencontrer d'abord sous leur plume. Quand Sainte-Beuve réclamait un lexique pour comprendre *Salammbô*, il traduisait en réalité une impression d'étonnement qui dut être d'abord celle de nombreux lecteurs, déconcertés par l'allure érudite du volume. Il y avait donc, sur ce terrain de la reconstitution historique et archéologique tentée par Flaubert, matière à d'amusantes et faciles plaisanteries. Laurencin et Clairville pouvaient faire rire aux dépens du romancier rien qu'en exagérant un peu les dissonances de certains termes techniques, en multipliant les exotismes pour forcer la couleur locale, en inventant au besoin des détails compliqués et grotesques de costume ou de civilisation : c'eût été de bonne guerre que mettre ainsi en relief, en le déformant, tout un aspect du livre, celui sans doute qui constituait, pour les moins clairvoyants, sa plus grande nouveauté. Or, il semble que ce

thème, tout indiqué d'avance, ait échappé aux auteurs de *Folammbô*. A peine si, en un très court passage de la pièce, un personnage s'étonne de voir les Carthaginois *se régaler de sauterelles frites, de hannetons farcis et de vipères* — et, ailleurs, servir sur la table d'Ahnon (Hannon) *un petit chien au marc d'olive*. La critique est bien anodine et bien vague. Sainte-Beuve avait parlé plus durement de l'*érudition originale et bizarre* dont témoigne le roman, des *escarboucles formées par l'urine des lynx*, du *lait de chienne d'Hanum* ou des *pattes de mouches écrasées* employées par Salammbô dans sa toilette, des *bibelots* et de la *chinoiserie exquise* de son appartement, etc., *tous enfantillages par lesquels l'auteur paraissait avoir voulu tromper son public ou se moquer de lui.*

Le même Sainte-Beuve avait relevé aussi dans *Salammbô* un autre défaut : à savoir une sorte d'acharnement à ne peindre que des horreurs ; on se souvient que G. Sand, plus perspicace peut-être, trouvait là sinon une qualité, du moins un signe de vérité. Au contraire, Sainte-Beuve, notant la progression des massacres et des atrocités, depuis l'holocauste offert à Moloch (*la grillade des moutards*) (1) jusqu'au supplice de Mathô, en passant par *le Défilé de la Hache*, jugeait de tels excès en dehors de la vraisemblance. S'appesantir ainsi sur

(1) *Corresp.*, III, 292.

les scènes cruelles ou répugnantes était inesthétique et faux ; loin de prouver sa force ou son impartialité, le fait de se montrer partout inhumain et cyniquement réaliste dénotait chez Flaubert un parti pris, une tendance outrancière quelque peu maladive. La plupart des critiques, à la suite de Sainte-Beuve, avaient condamné pareillement *l'imagination sanguinaire de Flaubert* (1) et cette sorte de *sensualité bizarre* qui, après l'immonde mendiant de *Madame Bovary*, lui faisait décrire les ulcères purulents d'Hannon ou les ravages de la famine dans les rangs de l'armée barbare.

Lui-même, d'ailleurs, avait prévu l'objection : peut-être même devinait-il qu'elle serait en partie justifiée. Au moment où il écrivait son roman, il avouait un jour craindre qu'il ne fût *d'un dessin trop farouche et extravagant* (2).

Je suis, écrivait-il à Feydeau, *en plein combat d'éléphants et je te prie de croire que je tue les hommes comme des mouches : je verse le sang à flots* (3). — *Il y a*, disait-il encore, *un abus évident du tourlourou antique : toujours des batailles, toujours des gens furieux. On aspire à des berceaux de verdure et à du laitage* (4).

Mais, dans sa pensée, *Sâlammbô* devait être une

(1) Claveau, art. cité.
(2) *Corresp.*, III, 183.
(3) *Corresp.*, III, 290.
(4) *Corresp.*, III, 285.

vengeance, une protestation contre la fausse pudibonderie et la philanthropie timorée de ses contemporains. Et il se récriait aussitôt :

Soyons féroces ; versons de l'eau-de-vie sur ce siècle d'eau sucrée. Noyons le bourgeois dans un grog à XI mille degrés, et que la gueule lui en brûle (1).

Folammbô, sur ce point, résumait encore à demi le sentiment du public. La parodie comporte un prologue et des entr'actes dialogués dont les acteurs, par un procédé souvent employé, simulent des spectateurs conversant entre eux du haut des fauteuils de balcon et commentant la pièce dès que le rideau est baissé sur la scène. L'un de ces personnages, un *Gros monsieur*, marchand de vin, apprend ainsi à ses interlocuteurs qu'il arrive tout exprès de province pour voir des massacres. *On m'a dit qu'il y en avait ici plusieurs douzaines !* A diverses reprises il répète la phrase et prévient ses compères qu'ils peuvent s'attendre à des atrocités. Le trait est assez piquant et sans doute très exact. Personne assurément, dans une salle de théâtre où est inscrit le mot de Rabelais : *Mieux est de ris que de larmes escrire...* n'escomptait un spectacle bien effrayant : en fait il ne l'était pas du tout ; mais

(1) *Corresp.*, III, 302.

tous ceux qui, sans connaître encore *Salammbô*, en avaient entendu parler de droite et de gauche, devaient emporter, comme le *Gros monsieur* du prologue, la conviction que Flaubert dépassait dans son roman les dernières limites de la hideur.

Il suffit, en France, d'un bon mot pour accréditer un préjugé. Mais les épigrammes de *Folammbô* restaient si effacées, si maladroites, que, jusqu'à présent, le talent de Flaubert n'avait pas grand' chose à redouter de leurs atteintes.

Ces quelques allusions dissimulaient pourtant des critiques indirectes. Celle qu'il nous reste à examiner n'est guère plus explicitement formulée que les précédentes; mais par sa nature elle prenait une portée toute différente et autrement grave. Les premières ne visaient que le sujet du livre et la façon dont il était traité : celle-ci contenait un blâme personnel à l'auteur et pouvait, dans une certaine mesure, compromettre à nouveau sa réputation d'homme et d'artiste.

Parmi les personnages du prologue figure une *Dame* inconnue : on apprend bientôt qu'elle est la sœur aînée de *Folammbô*, et que, dans sa jeunesse, elle a eu des démêlés avec la justice : elle vient pour surveiller sa cadette, et, si possible, lui éviter les ennuis qu'elle a elle-même traversés. C'était désigner clairement *M^me^ Bovary :* et ce souvenir du procès, les précautions prises par la *Dame* pour rassurer la

conscience des spectateurs sur la moralité de la pièce, tout cela laissait entendre encore que *Salammbô*, en même temps qu'un livre incompréhensible et d'un réalisme outré, passait pour un mauvais livre.

Au deuxième tableau, après le rapt du Zaïmph, la scène reste vide un moment ; puis Folammbô entre, suivie du Grand-Prêtre Sahabahim. Ils constatent le vol ; alors le Grand-Prêtre, en termes ambigus, et avec un malin sourire, conseille à la jeune fille d'aller seule, la nuit, dans la tente de Nazô, reprendre le voile sacré : pour l'obtenir, il faut qu'elle soit résolue à ne rien refuser au Barbare de ce qu'il lui demandera ; il la parfume, lui fait revêtir ses plus riches atours et lui donne sa bénédiction. « Prends seulement garde à ta chaînette », lui dit-il hypocritement.

Cette chaînette, pendant l'entr'acte précédent, a déjà servi de matière aux commentaires à peine déguisés du *Gros monsieur*. La *Dame*, c'est-à-dire *Mme Bovary*, a confessé que sa chaînette, à elle, depuis longtemps était brisée. Elle explique à quoi sert celle de Folammbô, ajoutant qu'elle n'a aucun scrupule à confier la vertu de sa jeune sœur au Grand-Prêtre, que sa conformation physique toute particulière rend inoffensif. Ces détails, et le rôle de proxénète joué par Shahabahim au 2e tableau, préparaient donc le public à une scène un peu ris-

quée *sous la tente avec ce farceur de Nazô* (1).

En fait, le troisième tableau est absolument quelconque. Folammbô soupe avec le roi des Numides comme la plus vulgaire grisette avec son amant, et casse, il est vrai, sa chaînette ; mais le Grand-Prêtre a le bon goût de ne pas s'en apercevoir et tout se termine,en somme,le plus décemment du monde.

Mais l'effet en était-il moins produit ? l'accusation d'immoralité moins nettement portée ? Dès l'instant que la pièce avait son point de départ dans le roman -- et, cela, personne ne l'ignorait — les spectateurs mal informés ne devaient-ils pas forcément supposer que là encore Flaubert, par des descriptions *empreintes de sensualisme* (comme disait M. Pinard), par des situations osées, par des peintures suggestives, était allé dans son roman beaucoup trop loin? Et précisément certains critiques, non des moindres, le lui avaient reproché. Saint-René-Taillandier (2), comparant *Madame Bovary* et *Salammbô*, y découvrait l'application d'une même *impassibilité immorale ;* il voyait dans la fille d'Hamilcar une hystérique doublée d'une mystique et, analysant la scène de la tente, observait que l'auteur s'y était pris très habilement pour indiquer sans le dire *que quelque chose avait lieu entre*

(1) *Le Gros monsieur*, entr'acte du 3e tableau.
(2) *Revue des Deux-Mondes*, art. cité.

Mathô et Salammbô. M. Caro (1) définissait cet épisode *une amorce aux curiosités vulgaires. M. Flaubert*, écrivait-il, *aime à exciter les imaginations*. D'après lui, ce passage et celui du serpent (chap. X), écrits pour assurer la vente du volume, témoignaient d'un mauvais goût répréhensible. D'après Claveau, l'épisode de la tente est « une scène de prostitution religieuse, et rien de plus ».

Vous implorez un mot de passion, dit le critique : on vous répond que Salammbô sentait le miel, le poivre, l'encens, les roses et une autre odeur encore. Don Juan était plus chaste, lorsqu'il disait simplement *odor di femina*... L'auteur parle tout au long des mœurs obscènes des Mercenaires, de leurs complaisances d'épouses... Voilà encore de ces détails qui ont fait prononcer à propos de *Madame Bovary* le vilain mot d'érotisme. La femme de l'officier de santé rougissait doucement en descendant de voiture, tandis que Salammbô ne rougit pas... *Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit*. Quand on a lu le livre, on sait ce que c'est que le manteau de Tanit, et ce que parler veut dire, etc... M. Flaubert a une sensualité d'imagination qui fait partie de son talent, etc. (2).

Sainte-Beuve enfin qualifiait Salammbô : *une Elvire sentimentale ayant un pied dans le Sacré-Cœur ;* il la montrait *batifolant avec son serpent*

(1) E. Caro, *Poètes et romanciers*, article sur Flaubert à propos de *Salammbô*, pp. 260-270, 1 vol. Hachette, 1888.
(2) Claveau, *Revue contemporaine*, 15 décembre 1862.

dans une posture équivoque et alléchante. Il jugeait l'Assemblée du Grand-Conseil dans le temple de Moloch une réunion maçonnique; le Grand-Prêtre à ses yeux faisait preuve d'une *imagination libertine et dangereuse*. Enfin de l'auteur lui-même il disait — parole sévère et d'une exceptionnelle gravité — qu'il lui paraissait doué *d'une pointe d'imagination sadique* (1).

Un tel mot de vous, lui écrivait Flaubert (2), lorsqu'il est imprimé, devient presque une flétrissure. Oubliez-vous que je me suis assis sur les bancs de la correctionnelle, comme prévenu d'outrages aux mœurs, et que les imbéciles et les méchants se font des armes de tout ?

Sainte-Beuve et ses confrères pouvaient aisément s'expliquer. Leurs appréciations, malgré tout, n'atteignaient pas l'homme, mais sa méthode, ses principes d'art ; l'immoralité ou le libertinage qu'ils soulignaient dans *Salammbô* leur semblait seulement la conséquence d'une insensibilité affectée de l'artiste pour les sentiments et les émotions que suggèrent ses descriptions ; ils ne l'interprétaient pas, au fond, comme le signe d'une tournure d'esprit vicieuse. Mais le public d'un théâtre était bien incapable de comprendre la distinction. Insinuer,

(1) *Le Constitutionnel*, art. cité.
(2) *Corresp.*, III, 342.

même à demi-mots, que le roman contenait *des scènes risquées*, insister, comme les auteurs de *Folammbô* sur la chaînette symbolique et la chute de la Carthaginoise, rappeler *Madame Bovary*, adopter enfin l'opinion des critiques sans la justifier comme eux par des raisons d'ordre théorique, c'était, avec une publicité plus assurée, avec une répercussion que n'obtiennent pas toujours les articles de revue, ni les chansons comme celle de Levallois, donner Flaubert pour coutumier des faits qui lui avaient valu sa première poursuite judiciaire, jeter les soupçons les plus honteux sur sa loyauté et sa moralité d'écrivain (1).

La pièce de Laurencin et Clairville, heureusement, était par ailleurs si creuse que le péril restait d'avance conjuré. Elle tomba dès les premières représentations, aucune de ses plaisanteries ne lui survécut. Flaubert ne semble même pas en avoir connu l'existence éphémère ; sa *Correspondance* n'en fait pas mention. N'avait-il pas, en tout cas, sa défense prête ? Aux allusions de *Folammbô* comme aux reproches plus sérieux des journalistes n'eût-il pas répondu : « Ce qui est beau est moral (2)... Si le

(1) Le préjugé ne subsiste-t-il pas encore aujourd'hui ? En 1901, lors d'un procès de Cour d'assises qui eut un grand retentissement, on entendit un témoin, M^lle^ D..., personne du monde et d'une intelligence au moins égale à la moyenne, déposer « que l'accusé donnait à lire à sa femme des livres abominables, *Madame Bovary*, par exemple ». (Voir *Echo de Paris* du 27 avril 1901).

(2) *Corresp.*, IV, 419, 19 février 1880.

lecteur ne tire pas d'un beau livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile (1). »

(1) *Corresp.*, IV, 256, 1876.

CHAPITRE IV

LES VICISSITUDES D'UN LIVRET D'OPÉRA : « SALAMMBÔ »

Il ne semble pas que Flaubert ait jamais collaboré au livret tiré de *Salammbô* par Camille Du Locle ; mais la pièce fut pour ainsi dire écrite sous ses yeux ; et si l'on ne peut l'étudier au même titre qu'une œuvre originale, il reste intéressant de rechercher comment il fut amené à tolérer cette adaptation et quelles furent les vicissitudes assez étranges de cet opéra.

Quand les Goncourt entendirent la lecture du roman à peine achevé, ils le jugèrent « déclamatoire et mélodramatique (1) ». C'est l'expression sans bienveillance d'une opinion que Sainte-Beuve résumait en disant : « c'est un opéra », et que de son côté Théophile Gautier formulait plus exactement, quand il écrivait dans *le Moniteur* : « Ce n'est pas

(1) *Journal des G.*, I, 373.

un livre d'histoire, ce n'est pas un roman, c'est un poème épique (1). »

Il était qualifié, d'ailleurs, pour donner son avis en connaissance de cause, s'il est vrai qu'après le procès de *Madame Bovary* il ait lui-même, comme le raconte Arsène Houssaye (2), conseillé à Flaubert « d'aller rêver sur les ruines de Carthage » et de prendre une Carthaginoise pour héroïne d'un nouveau livre. L'auteur des *Confessions* prétend même que Gautier aurait sur-le-champ esquissé tout le sujet de *Salammbô*.

Cette anecdote n'est pas confirmée par la *Correspondance*. Mais il n'est pas invraisemblable d'admettre que l'idée première de transporter le sujet à la scène ait été émise en effet par Gautier.

Et pourtant le poète, qui se souvenait d'avoir été peintre, qui était demeuré surtout un technicien très informé de la plastique picturale ou sculpturale, n'aurait-il pas dû prévoir dès ce moment les obstacles auxquels viendraient successivement se heurter les compositeurs et les librettistes qui par la suite s'attaqueraient à *Salammbô*?

Il aurait pu deviner que si l'œuvre de Flaubert présente des situations violentes et passionnées, propres à inspirer peut-être des commentaires symphoniques, si, par le cadre somptueux de ses

(1) *Le Moniteur*, 22 décembre 1862.
(2) *Confessions* d'Arsène Houssaye (Paris, E. Dentu, 1890), t. VI, p. 96.

tableaux, par l'étrangeté des costumes et la pompe barbare des cortèges, elle semble rentrer dans le genre de l'opéra, tel que l'entendait l'école romantique, elle est aussi, par ailleurs, volontairement traitée en demi-teintes, elle repose sur les nuances presque insaisissables d'une psychologie complexe et fuyante — et que cette légèreté de touche, cette intentionnelle grisaille des développements internes, impossibles à conserver dans le raccourci schématique du théâtre, font cependant la suprême valeur du livre, tout autant que l'action extérieure, si haute en couleurs qu'elle paraisse. On ne saurait le nier, malgré l'impression de précision minutieuse, de reconstitution savante, qu'elle laisse au lecteur, *Salammbô* tire et tirera toujours sa beauté de sa puissance évocatrice. Il y a dans la *Correspondance*, dans une lettre adressée par Flaubert à Jules Duplan, une phrase bien curieuse, dont on ne saurait trop remarquer la portée théorique. C'était en 1862 ; Michel Lévy avait demandé à l'écrivain l'autorisation de publier une édition illustrée du roman, et aussitôt Flaubert de s'indigner et de refuser tout net : « Qu'on me le montre, s'écrie-t-il, le coco qui fera le portrait d'Annibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois. » Et il ajoute ces mots, qui semblent au premier moment inconciliables avec ses principes d'art objectif et scientifique, avec ce

qu'on nomme en général son naturalisme, et qui néanmoins résument à merveille les procédés ordinaires de ses descriptions, et l'idéal littéraire qu'il poursuivait : « C'était bien la peine d'employer TANT D'ART A LAISSER TOUT DANS LE VAGUE pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. »

Qu'est-ce donc à dire? sinon que, malgré l'enchantement du style et l'éclat des couleurs, et même l'accumulation voulue de détails historiques ou archéologiques très scrupuleusement indiqués, *Salammbô* garde, avant tout, son caractère d'œuvre imaginative et lyrique, et échappe presque nécessairement aux lois de la perspective ou de la géométrie dans l'espace.

« Peindre avec des mots » n'est guère ici qu'une pure figure de rhétorique. Les illustrateurs, les décorateurs surtout devaient s'en apercevoir, qui essayèrent plus tard de fixer d'après le roman, sous forme de croquis ou de maquettes, la silhouette rutilante de Carthage ressuscitée. C'est qu'en dépit des apparences, et quelle qu'ait été sa maîtrise à manier le verbe, Flaubert n'a pas transcrit ni voulu transcrire d'une façon adéquate la réalité lointaine dont il retraçait quelques événements, mais seulement en suggérer la vision éblouissante. S'il y a réussi selon les ressources prodigieuses de sa prose, la difficulté subsiste entière dès

qu'il s'agit de transposer dans un autre domaine de l'art les moyens d'expression, les notations dont il s'est servi, pour parvenir à rendre sous une forme différente sans doute, mais encore équivalente, une vision comparable à la sienne. Parmi les peintres modernes, un de ceux dont le talent semble, à première vue, offrir le plus d'affinités avec celui de Flaubert, Gustave Moreau, avouait pourtant qu'il lui aurait été impossible de tenter, d'après *Salammbô*, une représentation graphique de Carthage (1). Un autre artiste, consciencieux et habile, qui créa d'ailleurs pour le livret de Camille Du Locle de superbes décors, M. Amable, nous a dit à nous-mêmes combien sa tâche avait été ardue. Il avait lu, relu et annoté le volume sans être plus avancé. La vision de Carthage, qui lui semblait si nette texte en main, s'évanouissait comme une fumée sitôt qu'il voulait « traduire » les mots imprimés sur son carnet d'ébauches. M. Amable dut alors refaire pour son compte une grande partie du travail d'érudition entrepris par Flaubert. Et cette documentation seule (qui se cache dans le roman sous la musique et l'étincellement des phrases) lui permit de matérialiser d'une façon grandiose et harmonique les scènes, les tableaux, les monuments, les paysages, toute la civilisation punique évoquée par l'écrivain.

(1) Nous tenons le fait d'un des élèves de Gustave Moreau.

Théophile Gautier s'était-il, dès le premier moment, persuadé qu'il résoudrait sans peine ce problème complexe? Ou bien, séduit par les éléments dramatiques du sujet, négligea-t-il de prévoir les détails d'exécution scénique? Le fait est qu'il trouva des raisons assez sérieuses pour décider Flaubert, malgré ses répugnances, à laisser convertir *Salammbô* en livret d'opéra. Et le meilleur argument fut sans doute qu'il se chargerait lui-même de la besogne.

Les deux amis songèrent aussitôt à Verdi pour la musique. Une lettre publiée dans la *Correspondance* nous apprend même que ce projet ne fut pas tenu secret. Les journaux le signalèrent :

Penses-tu à *Salammbô?* écrit Flaubert en mars ou avril 1863. Est-ce qu'il y a quelque chose de nouveau relativement à cette jeune personne? *Le Figaro-Programme* en reparle, Verdi est à Paris. Dès que tu auras fini ton roman [*le Capitaine Fracasse*, qui parut cette même année], viens donc dans ma cabane passer une huitaine, ou plus, selon ta promesse, et nous règlerons le scénario. Je t'attends au mois de mai. Préviens-moi de ton arrivée deux jours à l'avance (1).

Cependant il ne semble pas que des pourparlers aient été directement engagés avec Verdi.

(1) *Corresp.*, III, 363-364. — Voir *Figaro-Programme*, 1er avril 1863, un entrefilet signé Timothée Trimm (Léo Lespès), qui fut reproduit deux ou trois jours plus tard dans *la Chronique rouennaise*.

Quant à Gautier, son enthousiasme tomba assez rapidement. Sans renoncer à transporter *Salammbô* au théâtre, il dut laisser entendre qu'il importait de se mettre, avant tout, d'accord sur le choix d'un compositeur, pour fixer avec lui les scènes et les tableaux principaux de la pièce.

Flaubert songea-t-il alors à Berlioz? Une profonde estime poussait à se rapprocher ces deux artistes, chez qui le cœur était pareillement à la hauteur de l'esprit. En lisant plus tard la *Correspondance* du musicien, Flaubert écrivait :

> Voilà un homme! Quelle haine de la médiocrité, quelles belles colères contre les infâmes bourgeois, quel mépris de *on!*... Je ne m'étonne plus de la sympathie que nous avions l'un pour l'autre. Que ne l'ai-je mieux connu! je l'aurais adoré (1) !

De son côté, Berlioz, non content d'exprimer dans son feuilleton des *Débats* tout le bien qu'il pensait de *Salammbô* (2), avait écrit à Flaubert, quelques jours après la publication du roman :

> Je voulais courir chez vous aujourd'hui, cela m'a été impossible, mais je ne puis attendre plus longtemps pour vous dire que votre livre m'a rempli d'admiration, d'étonnement, de terreur même... J'en suis effrayé... Oh ! votre Salammbô mystérieuse, et son secret amour

(1) *Corresp.*, V, 516 (10 avril 1879).
(2) Voir *Journal des Débats*, 23 décembre 1862 (feuilleton : *Revue musicale*).

involontaire et si plein d'horreur pour l'ennemi qui l'a violée, est une invention de la plus haute poésie, tout en restant dans la vérité la plus vraie. Laissez-moi serrer votre main puissante... (1).

Mais Berlioz était alors absorbé par la mise au point d'un autre opéra antique, tiré des premiers livres de l'*Enéide*, et qui devait être intitulé : *les Troyens à Carthage*. Et, coïncidence curieuse, c'est à Flaubert qu'il demanda des renseignements pour quelques détails de mise en scène, comme en témoigne cet autre billet adressé au romancier le 6 juillet 1863 (2):

Savant poète. Je suis allé chez vous aujourd'hui pour vous demander un service. Nous nous occupons en ce moment de mettre à la scène mon opéra des *Troyens à Carthage ;* le directeur du Vaudeville et moi vous serions bien reconnaissants, si vous vouliez nous accorder quelques conseils pour les costumes phéniciens et carthaginois. Personne, à coup sûr, n'en sait autant que vous là-dessus.

Le compositeur fut-il réellement sollicité par Flaubert ? Aucun document précis ne permet de l'affirmer. Sans doute, décidé à lui confier l'orches-

(1) Cf. *Salammbô* (éd. Conard), notes, p. 504. Lettre datée 4 novembre 1862.

(2) Ce billet a été publié par M. Henri Steckel dans *les Rubriques nouvelles* du 1er avril 1910. — Cf. aussi H. Berlioz, *Lettres intimes* (Paris, Calmann-Lévy, 1882. In-16), p. 254 : «... après quoi nous irons, Carvalho et moi, chez Flaubert, l'auteur de *Salammbô*, le consulter pour les costumes carthaginois ».

tration du livret, attendait-il patiemment que Gautier ait terminé une ébauche présentable pour la soumettre à Berlioz. Mais Gautier n'avançait pas. Sur la prière de ce dernier, en 1866, Flaubert dut lui-même esquisser un plan pour fixer les idées générales ; il écrivait à son ami, au mois d'avril de cette même année :

Mon cher vieux maître. Voici l'embryon de scénario que tu m'as demandé. Il est fait depuis un mois, mais je n'ai pu te le remettre, primo, parce que tu as manqué deux Magny, et secundo, j'ignore ton adresse à Montrouge. Tâche donc de venir de jeudi en 8 au banquet Magny. Je t'embrasse.

Ce scénario, conservé ainsi que le billet de Flaubert dans les papiers de M. Spoelberch de Lovenjoul, a été publié pour la première fois, croyons-nous, par M. Georges Dubosc, dans *le Journal de Rouen* du 20 octobre 1907.

Nous croyons utile de reproduire ici dans son entier ce document peu connu (1) :

SALAMMBÔ

ACTE Ier

Banquet des Mercenaires dans les jardins d'Hamilcar

Les Mercenaires vont partir le lendemain. C'est une

(1) Ce scénario n'a pas été réuni en effet aux notes déjà si complètes qui font suite à *Salammbô* dans l'édit. Conard.

orgie d'adieu qu'ils se donnent. Le second chœur, composé de Carthaginois, chante : « Il est temps qu'ils partent. Nous en avons assez, ou sinon... » Menaces vagues.

Les Mercenaires s'exaltent de plus en plus à commettre un sacrilège. Ils veulent prendre le voile de Tanit et vont aller briser les portes du temple qui le contient. Apparition de Salammbô. Elle les arrête.

Mâtho et Narr'Havas.Jet du javelot. Tous se retirent, sauf Mâtho et Taanach. Taanach propose à Mâtho ce que, dans le roman, Spendius lui a proposé.Elle peut lui donner le voile et en expliquer les vertus.

— Quel intérêt y as-tu ? dit Mâtho.

— Je te regarderais alors comme un maître du monde.

Mâtho ne répond pas d'une manière précise. Puis, quand Taanach est partie : « Ce n'est pas pour toi, mais pour elle ! (Il se tourne vers la terrasse.) C'est pour celle-là. Pour la voir, pour l'obtenir, je ferais tout ! Je traverserais les airs, l'océan, la terre ! » En résumé : « Je prendrai le voile. »

ACTE II

La Chambre de Salammbô
Salammbô et le Grand-Prêtre

Le grand-prêtre lui propose comme moyen d'alliance politique de se marier à Narr'Havas. Mais Salammbô préfère la déesse. Invocation à la Lune.

Salammbô rêvasse aux ordres du prêtre et s'endort sur un chant doux et vague, tandis que Taanach, à part, pense à Mâtho, tout en lui frottant les pieds.

Salammbô endormie est seule. Mâtho entre. Elle se

réveille. Déclaration de Mâtho. Horreur de Salammbô. Fureur de Taanach : « Quoi, ce n'était pas moi qu'il aimait ! »

Au cri terrible de Salammbô, la foule accourt et veut prendre Mâtho. Il rejette son premier burnous et montre en dessous, sur lui, le zaïmph. La foule se recule.

Dialogue en *a parte* de Taanach, qui fait encore des propositions à Mâtho.

— Emporte-moi dans ses plis de feu.

— Je n'emporte pas les esclaves, répond Mâtho.

Elle tombe évanouie, ce qu'on attribue à la terreur religieuse.

Mâtho passe au milieu de la foule qui s'écarte. Bien marquer qu'on ne le suivra pas et qu'on a peur de lui.

Salammbô est furieuse de la lâcheté du peuple. Elle chasse tous ces misérables, puis se penche sur Taanach, qui se réveille en hurlant de vengeance, tandis que la foule, au loin, en fait autant.

— Oh ! Comment faire ? Qui sauvera Carthage? dit Salammbô.

Le grand-prêtre survenant :

— C'est toi !

ACTE III

La Tente

Mâtho, Spendius, Narr'Havas. Celui-ci vient offrir son alliance. Elle est acceptée.

— Méfie-toi, dit Spendius, car il est fiancé à Salammbô.

Les deux amis s'épanchent : énergie de l'un, mélancolie de l'autre.

— Pourquoi te tourmenter pour une femme que tu ne verras jamais ?

Salammbô entre avec Taanach. Spendius, plein de méfiance, tire son épée. Mâtho lui ordonne de s'en aller.

— Que viens-tu faire ? dit Mâtho.

— Je viens parce que je t'aime.

— Ah ! elle l'aime, se dit Taanach. Ce n'est pas là ce qu'elle m'avait dit. Nous devions nous glisser jusqu'à lui comme des serpents et le tuer.

Puis, se tournant vers Salammbô :

— Vous oubliez. Malheur à vous !

Mâtho la fait sortir. Elle sort en méditant une vengeance. Scène d'amour entre Salammbô et Mâtho. Elle le cajole tout en regardant où peut être le voile. Mâtho prend ses avances au sérieux. Mais tout à coup l'incendie éclate. Cris. Spendius arrive l'avertir.

Mâtho sort en lui donnant un baiser (à Salammbô) :

— Rien à craindre, je reviens.

Une fois seule, elle se précipite sur le voile, et elle le tient quand Taanach rentre en disant : « C'est moi qui ai allumé l'incendie. »

SALAMMBÔ : Partons vite.

TAANACH : Comment vous ne l'aimez donc pas ?

SALAMMBÔ : Non ; je voulais le voile seulement.

Comment a-t-elle pu l'obtenir ? se demande Taanach. Vous n'avez pas été souillée ?

— Si je l'étais, c'est toi qui porterais le voile et non pas moi.

Elle le met sur ses épaules. Le prêtre, venant les prendre, dit que la route est libre.

Vue du camp qui brûle et des femmes qui s'enfuient à l'horizon.

ACTE IV

Dans le camp des Mercenaires battus et mourant de faim

Spendius et Mâtho, avec quelques braves, s'en vont pour attaquer Hamilcar. Mais, par défiance de Narr'Havas, on le laisse confiné dans le camp avec les siens. Il s'y était attendu, et a donné rendez-vous à ses espions.

Arrivée du prêtre et de Taanach, déguisés. Taanach est chargée par Salammbô d'un message pour Narr'Havas. Elle a en outre l'espoir de rencontrer Mâtho, de le sauver et de s'en faire aimer, puisque Salammbô ne l'aime pas.

Le prêtre, instruit du plan de la bataille — ou d'un défilé — par Narr'Havas, sort pour aller le dire à Hamilcar. Taanach voudrait suivre le prêtre pour se rapprocher de Mâtho, mais Narr'Havas la retient.

(*Trouver moyen d'occuper la scène jusqu'au retour de Mâtho, Spendius et les autres.*)

Ils reviennent enchaînés. Chant de triomphe des Carthaginois et des auxiliaires de Narr'Havas.

Taanach se glisse près de Mâtho :

— Si tu veux m'aimer, je te sauve !

Réponse amère de Mâtho : Je t'abandonne !

(*Trouver quel est le moyen que Taanach aurait de sauver Mâtho.*)

Recrudescence de fureur contre Mâtho. On le hisse sur un éléphant. On voudrait en manger.

ACTE V

Mariage de Salammbô

Processions, danses, etc.

Sur la terrasse à gauche, au premier plan, le banquet de noces. Narr'Havas, Hamilcar, Salammbô.

Taanach, sinistre et avide.

Arrivée de Mâtho, insulté et déchiré. Il tombe de faiblesse.

— Ne le tuez pas encore, crie la foule.

Mais Taanach descend avec un couteau et le tue. Mort de Salammbô. Lamentation de toute la foule.

Ainsi réduit à son squelette, l'opéra de *Salammbô*, tel qu'il aurait pu être traité par Gautier, diffère sensiblement de celui que Camille Du Locle, douze ou treize ans plus tard, a lui-même extrait du roman. Et quoiqu'on en puisse mal juger sur ce texte abrégé, il semble que Flaubert, en ramenant l'action à ses péripéties essentielles, en exagérant la rapidité du drame, en modifiant sa propre conception primitive du rôle de Taanach, la suivante de Salammbô, pour en faire une amoureuse sournoise et jalouse, qui poignarde à la fin celui qu'elle adore (1), signalait implicitement le danger qu'il y aurait toujours à prétendre adapter son œuvre au théâtre, danger inhérent à l'œuvre même, et qui serait d'en supprimer toute la poésie pour y substituer un mélodrame.

Que l'écrivain, ordinairement si soucieux du respect de son Art (si intransigeant naguères, et à

(1) « Traîtresse de mélodrame », dit fort justement M. Ad. Jullien dans son *Ernest Reyer* (Paris, Laurens, in-8, p. 64).

bon droit, lorsqu'il s'agissait de corriger quelques phrases à *M*me *Bovary*, si prompt, nous l'avons vu, a repousser les offres d'Henry Monnier qui voulait mettre ce dernier roman au théâtre) ait lui-même prêté la main à un travail qui devait presque nécessairement entraîner l'abandon de l'idée grandiose qui l'avait incité à entreprendre de faire revivre Carthage, — le sacrifice des caractères qu'à deux mille ans de distance il s'était appliqué à pénétrer par un effort prodigieux d'invention psychologique, — l'effacement du mirage éblouissant et du grand souffle lyrique qui avaient inspiré et soutenu jusqu'au bout son labeur ; que Flaubert, après la mort de Berlioz, survenue en 1869, et bientôt celle de Gautier, ait encore gardé le désir obstiné de voir *Salammbô* à la scène, — ce n'est pas une des moindres surprises qu'on découvre en cette histoire (1).

Victor Massé se présenta d'abord pour remplacer Berlioz :

Pour la première fois de ma vie, écrit Flaubert à sa nièce le 23 juin 1872, j'ai été dans les coulisses de

(1) Parlant de ce scénario écrit par Flaubert, le biographe de Reyer, M. A. Jullien, dira très justement qu'il montre « combien ce colosse, qui « gueulait » si fort contre la bêtise du public et les conventions qui lui sont chères, partageait lui-même ces idées et retombait dans ces conventions, dès qu'il entreprenait une besogne qui ne lui était pas familière et s'écartait de la forme du roman pur ». (A. Jullien, *Ernest Reyer...* — Paris, H. Laurens, 1909, in-8, p. 73.)

l'Opéra, où Victor Massé, le maître de chant des chœurs, m'attendait. J'ai répondu qu'on ferait de *Salammbô* ce qu'on voudrait, et que je ne pouvais reprendre ma parole (1).

Quelle parole ? Celle sans doute qu'il avait donnée à Gautier, et dont il attendait depuis presque dix ans la réalisation. Mais le « pauvre Théo », usé jusqu'aux moelles, s'en allait à son tour, en octobre 1872, « d'une suffocation trop longue causée par la bêtise moderne (2) » ; de sorte qu'en même temps Flaubert se trouvait libre de tout engagement, autant pour le livret que pour la partition musicale.

Victor Massé fut écarté, et la tâche glorieuse d'évoquer Carthage confiée à Ernest Reyer, disciple de Berlioz et bientôt successeur du maître au rez-de-chaussée des *Débats*. La symphonie orientale intitulée *le Sélam*, qu'il avait écrite en 1850 sur un texte de Théophile Gautier, et son ballet-pantomime *Sacountalà*, composé en 1853, encore sur un scénario du même poète, semblaient le prédestiner à traiter *Salammbô*. D'autre part Catulle Mendès, gendre de Gautier, se chargea du livret. Mais à peine eut-il ébauché un nouveau plan, dont rien ne nous est parvenu, qu'en 1876, à propos d'un article publié dans *la République des lettres* du

(1) *Corresp.*, V, 255 (23 juin 1872).
(2) *Corresp.*, V, 274 (25 octobre 1872).

16 juillet, il se brouilla avec Flaubert (1). Une demi-réconciliation survint ensuite, et Mendès reprit son travail, mais avec une lenteur désespérante : deux actes en 3 ans! En juin 1879, Flaubert, pour tout de bon, se fâche, et la rupture est complète.

« Ce matin, écrit-il à Mme Commanville, j'ai envoyé promener définitivement Catulle quant à *Salammbô*. Reyer est venu hier chez moi et nous avons eu là-dessus une conférence (2). »

A ce moment, Flaubert n'est plus jeune. Tant d'années vouées à l'art n'ont pas même assuré son existence matérielle; il est à peu près ruiné. Et, trop scrupuleux pour travailler en hâte, maintenant qu'il lui faut demander à sa plume autre chose qu'une pure satisfaction d'artiste, il entrevoit plus que jamais dans un succès de son œuvre à l'opéra le moyen de combattre la mauvaise fortune.

« Débarrassé de Catulle », comme il le dit à sa nièce le 15 juin, c'est alors à Jules Barbier qu'il remet *Salammbô*, « espérant bien cette fois qu'elle marchera plus vite (3) ». Vaine illusion. Barbier,

(1) Cf. *Corresp.*, IV, 264-269. L'article, signé P. Gérin, était à propos de Renan. Flaubert dit, en termes très nets, que cet article, qui l'avait indigné, fut la cause de leur première rupture. Mais la *Correspondance* est moins explicite sur la question de savoir à quel moment Catulle Mendès prit en main le livret de *Salammbô*, et quel était l'état de son travail en 1876. Toute cette période de l'histoire de l'opéra est assez obscure, et nous sommes contraints de nous en tenir à de simples indications.

(2) *Corresp.*, V, 522 (12 juin 1879).

(3) *Ibid.*, 523 (15 juin 1879).

tout heureux d'avoir été choisi, n'est pas cependant sans appréhensions. Portant à Mme Juliette Adam la nouvelle de l'honneur qui lui échoit, il lui avoue ses craintes : « Avec Reyer et Flaubert, que deviendrai-je entre ces deux intégraux? Que restera-t-il de moi ? Si j'en sors vivant, ce sera miracle (1) ! »

Il ne se trompait pas. Son scénario déplut sans doute puisqu'il eut le même sort que celui de Mendès; et Camille Du Locle, qui avait déjà, pour Reyer, tiré des *Eddas* le poème de *Sigurd*, fut enfin présenté à Flaubert par le compositeur. Le 9 septembre 1879, une lettre à Mme Commanville annonce que « l'affaire de *Salammbô* avec Reyer est très sérieuse. D'ici à peu de temps, j'aurai le scénario de Du Locle, et peut-être aurai-je à Croisset, le mois prochain, la visite de Du Locle et de Reyer (2). »

En quelques jours, en effet, Du Locle rédigea un plan dont Flaubert se déclara tout de suite enchanté. Mais, instruit par l'expérience, il se résignait encore à ne pas voir de longtemps son œuvre représentée. Cependant peu après, de Capri, où il s'était

(1) *Souvenirs* de Mme Adam, VII. *Après l'Abandon de la Revanche*, p. 371.

(2) *Corresp.*, V, 529. Lettre du 9 septembre 1879. — Voir aussi Supplément du *Gil Blas* du 24 novembre 1890, fac-simile d'une lettre autographe de Reyer, précisant cette phase de la préparation du livret.

retiré après sa déconfiture comme directeur de l'Opéra-Comique, le librettiste fit parvenir à Reyer deux fragments presque terminés : le festin des Mercenaires et la scène des Colombes. De son côté, Reyer avait commencé d'écrire les premiers morceaux de la partition. Mais le 8 mai 1880, Flaubert mourait subitement. Le sort, qui s'était acharné à retarder la réalisation de son rêve si souvent différé, allait continuer pendant dix années encore à poursuivre la malheureuse *Salammbô*.

Que se passa-t-il alors exactement? Reyer, nous apprend son biographe M. A. Jullien (1), avait cessé tout travail, Flaubert n'étant plus là pour le presser d'aboutir; et sans renoncer à son projet, il avait juré de ne se remettre à *Salammbô* qu'après avoir vu jouer *Sigurd*. D'autres musiciens, mal renseignés, pensèrent sans doute pouvoir s'approprier un sujet aussi riche, et en apparence abandonné. Peut-être même, comme le dit Reyer, les héritiers de l'écrivain, impatients « de voir populariser *Salammbô* par le théâtre », écoutèrent-ils favorablement des propositions avantageuses, oubliant qu'il ne leur était plus permis d'adjoindre à Camille Du Locle un autre collaborateur que celui dont Flaubert avait fait choix. D'ailleurs, du vivant même de celui-ci, on ne se gênait guère pour disposer de son œuvre sans le consulter. Déjà en 1876, il

(1) Cf. A. Jullien, *op. cit.*, pp. 79 et suiv.

n'avait connu qu'indirectement, par l'entremise de Mme Roger des Genettes, qui lui signalait un entrefilet de journal, une première tentative faite en Italie pour tirer un opéra de *Salammbô* (1). Reyer et Mendès eurent tout juste le temps d'intervenir pour empêcher cette spoliation. Il en fut de même probablement la seconde fois; le compositeur averti du danger dut produire en hâte « les papiers authentiques qui établissaient son droit formel (2) ». Voici les explications qu'il fournit plus tard lui-même sur cet incident :

J'appris que M. Gevaërt travaillait à la partition de *Salammbô*. J'écrivis à M. Gevaërt et, immédiatement, il me répondit que, reconnaissant le droit que je tenais de Flaubert, il renonçait à poursuivre son travail. Peu de jours après, mon ami Ph. Gilles me prévint que M. le baron de Reinach était en train de tirer de *Salammbô* une œuvre chorégraphique dont la musique serait écrite par Léo Delibes. J'écrivis une lettre quelque peu roide au baron de Reinach. Léo Delibes fut prévenu et l'affaire n'eut pas de suites. Je crois bien que c'est Mme Commanville, la nièce de Flaubert, qui, ignorante de l'engagement que son oncle avait pris envers moi, avait autorisé Gevaërt et le baron de Reinach à extraire de *Salammbô* un opéra et un ballet (3).

(1) Quel était l'auteur de cette tentative? Flaubert ne le dit pas, et nous n'avons pu retrouver le journal que lui avait communiqué Mme des Genettes. Il s'agissait peut-être déjà de la *Salammbô* de Zanardini, qui fut jouée le 15 avril 1886 à la Scala de Milan, avec musique de Nicolo Massa.

(2) Cf. A. Jullien, *op. cit.*, p. 80.

(3) Lettre écrite au *Petit Bleu de Bruxelles*, reproduite dans *le*

Sigurd fut enfin joué le 12 juin 1885; et aussitôt, délivré des soucis que cette œuvre capitale lui avait causés depuis 15 années — car elle n'avait pas traversé moins d'épreuves que *Salammbô* — rassuré et désormais protégé contre les empiètements possibles sur la tâche qui lui avait été confiée, encouragé aussi par les brillantes qualités littéraires du livret de Du Locle, Reyer se remit énergiquement au travail. *Salammbô* fut jouée pour la première fois à Bruxelles, au théâtre de la Monnaie, le 10 février 1890, par Rose Caron, Sellier, Vergnet et Renaud. Repris le 16 mai 1892 à Paris (1), avec les mêmes interprètes, l'opéra y obtint un nouveau succès qui, depuis lors, ne s'est pas démenti. Il ne nous appartient pas de prononcer un jugement sur la partition du maître, ni davantage sur le livret de Du Locle. Au lendemain de la représentation, un critique enthousiasmé (2) écrivait que Flaubert y aurait reconnu SA *Salammbô;* et c'est sans doute le plus bel éloge qu'on en puisse faire (3).

Figaro du 7 septembre 1907. — Voir aussi le feuilleton de Reyer sur *Salammbô*, dans *le Journal des Débats* du 29 mai 1892.

(1) Entre temps, Mlle Dufrane avait chanté *Salammbô* au Théâtre des Arts de Rouen.

(2) M. André Hallays, dans *les Débats* du 17 mai 1892.

(3) Le livre consacré par M. Adolphe Jullien à Reyer contient, pp. 80-91, une appréciation très impartiale de l'opéra. Voir encore l'article de M. A. Hallays, cité plus haut, et encore, dans *les Débats* du 18 février 1890, un article de Gustave Frédérix écrit après la représentation de Bruxelles.

CHAPITRE V

FLAUBERT ET LE THÉATRE

Le Candidat et le Sexe faible.

I

Le théâtre de Flaubert paraît tenir dans l'ensemble de son œuvre une place si peu importante que la plupart des auteurs négligent ordinairement d'en parler, ou se contentent de mentionner à leur date les trois pièces qui le composent, sans raconter leurs origines, sans aborder leur critique. Une telle indifférence s'expliquerait peut-être, si l'on ne devait considérer que la valeur intrinsèque de ces pièces, relativement aux autres ouvrages du maître ; il est certain que les beautés de *Madame Bovary* ou de *Salammbô* écrasent les qualités plus modestes, plus difficiles à définir, du *Candidat* ou du *Sexe faible*. Il y a néanmoins dans ce silence et dans cet oubli, non seulement une injustice excessive, mais aussi une erreur biographique. Les

préoccupations théâtrales jouent, en effet, un rôle considérable dans l'histoire des idées de Flaubert. S'il a parfois prononcé des jugements peu favorables sur le compte des gens de théâtre en général, et plus particulièrement des écrivains de théâtre, en revanche, depuis son enfance et jusqu'au dernier jour de sa vie, il n'a guère cessé de penser à l'art dramatique, au sens large du mot. Pour tout dire, le théâtre fut un peu le « violon d'Ingres » de cet admirable romancier. Qu'on ouvre les livres où il s'est raconté lui-même, les étranges et sincères confessions de sa jeunesse qui ont pour titre *Mémoires d'un fou* et *Novembre,* et l'on y découvre des phrases comme celles-ci :

Je rêvais... Et c'était encore la gloire, avec ses bruits de mains, ses fanfares vers le ciel, ses lauriers, sa poussière d'or jetée aux vents; c'était un brillant théâtre avec des femmes parées, des diamants aux lumières, un air lourd, des poitrines haletantes; puis un recueillement religieux, des paroles dévorantes comme l'incendie, des pleurs, du rire, des sanglots, l'enivrement de la gloire, des cris d'enthousiasme, le trépignement de la foule... (1).

Ou encore :

Je n'aimais rien tant que le théâtre. J'en aimais jusqu'au bourdonnement des entr'actes, jusqu'aux couloirs que je parcourais le cœur ému, pour trouver une place...

(1) *Mémoires d'un fou* (Œuvres de jeunesse, I), p. 491.

La rampe du théâtre me semblait la barrière de l'illusion. Au delà, il y avait pour moi l'univers de l'amour et de la poésie. Les passions y étaient plus belles et plus sonores. Tout chantait... Tout aimait (1) !

Il y a donc un réel intérêt à connaître la raison de cette préférence, à étudier les manifestations littéraires auxquelles elle a donné lieu, à expliquer, si possible, les déconvenues auxquelles, sur le tard de sa vie, elle a fini par conduire Flaubert.

C'est, autant dire, par le théâtre qu'il inaugure sa vocation d'écrivain.

A dix ou onze ans déjà, dans une orthographe encore hésitante, il écrit des scénarios de comédies dont nous ne connaissons plus que les titres : *l'Amant avare*, *l'Antiquaire ignorant*, d'autres encore (2). Il transforme en théâtre le billard de son père, et il y joue lui-même ses élucubrations, avec Ernest Chevalier, Le Poittevin, sa sœur Caroline, comme principaux acteurs (3). En 1835, il achève une *Frédégonde* (4), en 1838 un *Loys XI*, ce dernier drame aujourd'hui publié dans ses *Œuvres com-*

(1) *Novembre* (Œuvres de jeunesse, II), pp. 167-168. — Wagner, dans *Ma Vie* (p. 22), raconte en termes presque identiques son amour d'enfant pour le théâtre et ses rêves. Ce n'est pas le seul rapprochement qu'il y aurait à faire entre ces deux hommes.

(2) Cf. *Corresp.*, I, 2 et suiv. — Voir aussi dans : René Descharmes, *Flaubert... avant 1857*, pp. IV et suiv., la liste chronologique des œuvres et des projets antérieurs à *Madame Bovary*.

(3) *Corresp.*, I, 5, et M^me^ Commanville, *Souv. int.*, p. IX.

(4) *Ibid.*, 19.

plètes (1). Au collège, en cachette, il rédige un journal, et les nouvelles théâtrales en constituent la matière fort abondante ; il les commente avec insistance (2) ; de même dans ses lettres à Ernest Chevalier. Cet écolier de 15 ans, qui ne quitte guère sa province, est au courant des potins de coulisses comme un habitué des boulevards. Il a d'ailleurs, pour se renseigner, *le Colibri*, auquel il collabore, et qui donne à la fin de chaque numéro une revue théâtrale très exactement documentée.

Plus tard, il se nourrit des drames de Hugo, et Shakespeare devient son auteur préféré.

Malgré que le sous-titre indique « vieux mystère », *Smarh*, composé en 1839, n'est pas à proprement parler un essai de théâtre, pas plus que *la Danse des morts* (1838), où se retrouve également la forme dialoguée. Ecrites sous l'influence de l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet, où il entendait, dans un style plein de lyrisme, l'écho de ses propres méditations ces œuvres si curieuses représentent plutôt une double tentative de synthèse philosophique, à la manière de poèmes en prose. Mais c'est probablement vers la même époque qu'il fréquentait la Foire-Saint-Romain, où l'on jouait *la Tentation de saint Antoine* (3) :

(1) *Œuvres de jeunesse inédites* (éd. Conard), tome I.
(2) Voir *Ibid.*, p. 7, et *Corresp.*, p. 15, 19, *et passim.*
(3) Cf. l'étude de M. Georges Dumesnil, parue, en 1908, dans *l'Amitié de France*, sur les Origines de *la Tentation de saint Antoine*

Démolissons, démolissons
La cabane à saint Antoine,
Démolissons, démolissons
Saint Antoine et sa maison,

chantait le chœur des diablotins-marionnettes en se ruant à l'assaut du pauvre ermite. Et lorsqu'en 1845, à Gênes, devant le tableau de Breughel d'Enfer conservé au Palais Balbi, Flaubert conçoit la première idée du sujet qui devait l'obséder si longtemps, c'est encore sous la forme d'une pièce de théâtre qu'il songe d'abord à le traiter, en souvenir sans doute des spectacles populaires de sa jeunesse. Il écrit, le 13 mai, à Alfred Le Poittevin :

J'ai vu un tableau de Breughel représentant la Tentation de saint Antoine qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre la Tentation de saint Antoine; mais cela demanderait un autre gaillard que moi. Je donnerais bien toute la collection du *Moniteur*, et cent mille francs avec, pour acheter ce tableau là que la plupart des personnages qui l'examinent regardent assurément comme mauvais (1).

Faut-il maintenant rappeler cette burlesque tragédie en vers, intitulée *Jenner ou la Découverte de*

et le théâtre de la Foire. Cf. aussi la préface de M. Louis Bertrand à son édition de *la Tentation de saint Antoine* (version de 1856, Charpentier). Enfin, M. Georges Dubosc, à l'érudition duquel il faut toujours en appeler pour tout ce qui concerne les traditions normandes, a publié, dans *le Journal de Rouen* du 1er octobre 1908, un excellent article sur *la Tentation de saint Antoine* à la Foire et le théâtre du « père Legrain ».

(1) *Corresp.*, I, 162.

la vaccine, qu'avec Bouilhet et Maxime Du Camp il entreprit l'année suivante, par pur amusement et pour tourner en ridicule « la phraséologie prétentieuse et violente » (1) du théâtre de Marmontel, de Crébillon, ou même de Voltaire ?

C'est Flaubert, rapporte l'auteur des *Souvenirs littéraires*, qui avait inventé le thème et bâti le scénario, et l'on peut voir encore dans ce fait la preuve nouvelle d'un attrait particulier pour le théâtre. Mais *Jenner* est trop manifestement une « charge » pour qu'on s'applique à y découvrir des intentions sérieuses. Et, s'il est vrai d'ajouter avec M. Du Camp :

> Sous prétexte que tout peut se dire en beau langage, nous en arrivâmes à pousser si violemment le comique qu'il tomba dans la grossièreté, et que notre parodie devint une farce que Caragheuz seul aurait osé jouer; c'était là un défaut qu'il n'était pas toujours facile d'éviter avec Flaubert,

du moins la conscience de ce défaut n'est peut-être pas la seule raison qui ait déterminé les trois amis à délaisser leur projet après l'achèvement du premier acte, et Flaubert à renoncer ensuite pour longtemps au théâtre.

Ces raisons, il faut les chercher plutôt dans l'évolution profonde de ses idées littéraires, de sa

(1) Max. Du Camp, *Souv. litt.*, I, 238.

conception d'art, après la première *Tentation de saint Antoine* (1849) — c'est-à-dire au moment où sa pensée se fixe et adopte l'orientation très nette qui conduit à *Madame Bovary ;* — au moment où, des deux hommes distincts qu'il sentait s'agiter en lui, « *l'un épris de gueulades, de lyrismes, de grands vols d'aigle* » — (capable, de son propre aveu encore, « *de faire un excellent saltimban-* « *que* ») — *l'autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut...* » (1), ce dernier prend le pas sur son camarade, lui impose une discipline sévère, réfrène ses tendances excessives, et entrevoit comme but suprême de l'art la représentation impersonnelle et impassible de la réalité.

Car il faut bien en convenir, de tous les moyens d'expression plastique qui s'offraient à Flaubert, le théâtre était bien le moins satisfaisant de tous pour son esthétique.

Le théâtre entraîne des déformations reconnues nécessaires par tous les gens du métier, des raccourcis, des grossissements arbitraires. Il ne donne par suite qu'un tableau « arrangé » du réel, disposé au nom de règles factices, grâce à des procédés consacrés par la tradition pour répondre aux goûts et aux habitudes d'un public plus ou moins ignorant, et toujours exigeant, — mais non un tableau com-

(1) *Corresp.*, II, 84-85.

plet, « *où le petit fait est accusé aussi puissamment que le grand* », et qui devient exactement l'image de la vie. Tout au plus le théâtre en procure-t-il parfois — bien rarement — l'illusion passagère, à cause du jeu des acteurs, des feux de la rampe, de l'atmosphère spéciale aux salles de spectacle, et de cette impression commune qu'on participe soi-même aux événements représentés. Mais l'œuvre en elle-même, considérée en dehors de la scène, soustraite à cette optique particulière, demeure malgré tout fondée sur des principes conventionnels, tissue de péripéties irréelles, faussée dans son ensemble pour des besoins étrangers à l'Art pur, et, partant, aux yeux de Flaubert, condamnable.

C'est pourquoi, sans refuser à l'art dramatique les beautés qui lui sont propres, il en a souvent parlé comme d'un art un peu inférieur, et que sa nature même oblige à rester imparfait. Pour mieux dire, il a toujours jugé le théâtre en comparaison du roman, et par suite il n'y a pas lieu de s'étonner s'il appelle préjugés des routines peut-être nécessaires et superstitions des principes consacrés. Une boutade que les Goncourt ont notée nous dit là-dessus son opinion :

Le théâtre n'est pas un art, c'est un secret, s'écriait-il. Et je l'ai surpris chez les propriétaires du secret. Voici

ce secret : d'abord il faut prendre des verres d'absinthe au café du Cirque, puis dire de toute pièce : Ce n'est pas mal, mais... des coupures, des coupures ! — Ou encore répéter : Pas mal, mais il n'y a pas de pièce ! — Et surtout, toujours faire des plans, mais jamais de pièce. Au fond, quand on fait une pièce on est f... — Voyez-vous, je tiens le secret d'un idiot, mais qui le possède de La Rounat. C'est lui qui a trouvé ce mot sublime : Beaumarchais est un préjugé ! Beaumarchais ! Du phosphore !... Ah ! les cochons ! — qu'ils me trouvent seulement le type de Chérubin (1).

Si c'était là une notion bien superficielle du métier, l'anecdote montre au moins que Flaubert ne se rendait pas un compte très exact des qualités qu'on doit attendre d'un auteur dramatique. Sur un ton moins léger, il disait plus tard à George Sand :

> Une des choses les plus comiques de ce temps, c'est l'*arcane théâtral*. On dirait que le théâtre dépasse les bornes de l'intelligence humaine, que c'est un mystère réservé à ceux qui écrivent comme des cochers de fiacre (2).

Peut-être cette dernière réflexion trahit-elle un regret qui n'ose se formuler nettement, l'idée qu'on exprimerait en termes vulgaires de la façon suivante : « Ce n'est pas au fond si difficile, et j'en aurais bien fait autant, si j'avais voulu. » Mais on y voit surtout la preuve de l'antinomie profonde,

(1) *Journ. des Goncourt*, I, 304 (12 janvier 1860).
(2) *Corresp.*, IV, 202.

essentielle, qui séparait son idéal d'art, rapporté et toujours au roman, de l'art dramatique pris à part, envisagé dans son objet propre. C'est un peu faute d'en comprendre assez les conditions et la portée véritable qu'il en dédaignait ainsi l'exercice, et qu'il en plaisantait les difficultés. D'ailleurs, apôtre intransigeant de l'art pour l'art, convaincu de la prédominance absolue de la forme poussée au dernier point de sa perfection, comment aurait-il admis sans révolte cet autre besoin du théâtre, qui exige une action rapide, un mouvement soutenu, et subordonne par suite le souci du style au choix des sujets traités, à la variété perpétuellement renouvelée des situations? Dans *Smarh*, dans *la Danse des Morts*, dans *la Tentation de saint Antoine* (œuvres écrites dans une manière qui rend la comparaison possible avec les pièces de théâtre, bien que l'action en soit tout interne), s'il avait déjà fait emploi du dialogue, il n'avait par contre ménagé ni les effets lyriques, ni les développements descriptifs, laissant courir sa plume sans contrainte et donnant carrière à toute sa fantaisie. Mais il devinait bien qu'au théâtre le dialogue doit régler son allure sur la succession des événements, et sacrifier tous les éléments parasites qui ralentissent la marche de l'intrigue. Et c'est précisément l'inconvénient qu'il en éprouvera plus tard, lorsqu'il composera *le Candidat :*

Le style théâtral, dira-t-il alors, commence à m'agacer. Ces petites phrases courtes, ce pétillement continu, m'irritent à la manière de l'eau de seltz qui fait d'abord plaisir, et qui ne tarde pas à vous sembler de l'eau pourrie (1).

En outre, comment concilier avec l'obligation d'initier, en quelques minutes, les spectateurs au caractère des personnages, son déterminisme psychologique qui voulait tenir compte des plus petits détails, enchaîner minutieusement les effets et les causes, noter à propos de chaque personnage les antécédents héréditaires et personnels, les influences du milieu, et qui, par exemple, consacrait les deux tiers d'un volume à préparer la crise sentimentale où sombre Emma Bovary ?

Enfin le théâtre, par cela même qu'il limite le temps et l'espace, précipite ses dénouements tout comme ses expositions ; et, que l'auteur dramatique le veuille ou non, les dénouements ainsi précipités ont toujours l'air d'une conclusion intentionnellement amenée pour dégager des faits antérieurs leur signification morale, et non d'une conséquence logique et nécessaire, conforme à la réalité. C'est si vrai que le public lui-même juge, distribue d'a-

(1) *Corresp.*, IV, 183. — « Quelle vilaine manière d'écrire que celle qui convient à la scène ! disait-il encore. Les ellipses, les suspensions, les interrogations et les répétitions doivent être prodiguées si l'on veut qu'il y ait du mouvement, et tout cela en soi est fort laid. » (*Corresp.*, IV, 125.)

vance ses sympathies, et consent difficilement au triomphe définitif de ceux qui ne les ont point obtenues. Là encore l'auteur dramatique doit donc compter avec les exigences des spectateurs, et, par la tournure qu'il imprime aux événements, se trouve engagé à formuler implicitement son opinion. Or, pour Flaubert, l'Art ne comportait pas plus de conclusion que n'en offre, vue de haut, la réalité elle-même. Les faits sont des faits, et rien que des faits ; tous se valent; et si nous leur reconnaissons des qualités variables, c'est que nous mettons nous-mêmes en eux ces qualités, selon nos habitudes d'esprit et nos tendances morales : mais, pris objectivement, ils restent indifférents. Dire d'un fait qu'il est bon ou mauvais, heureux ou malheureux, c'est n'ajouter rien à sa définition, ou plutôt c'est en fausser le concept.

L'artiste, c'est-à-dire, ici, l'écrivain, n'aura pas le droit d'exprimer son jugement à propos de ce qu'il raconte, car ce jugement lui serait personnel et deviendrait une interprétation particulière de la vérité essentielle des choses. L'art n'est fait que pour les décrire. L'employer à la défense directe ou indirecte d'une thèse morale ou sociale, c'est le détourner de son but et méconnaître son principe.

Telles sont, semble-t-il, les principales raisons théoriques, déduites de son esthétique, qui, éloignant Flaubert de la comédie ou du drame, de-

vaient l'incliner vers une forme littéraire plus libre dans son exécution, plus apte aussi à la représentation impartiale de la réalité tout entière.

D'ailleurs, il ne faut rien exagérer : tout en manifestant un goût précoce et très vif pour le théâtre, à aucun moment de sa jeunesse il n'en avait fait l'objet unique de son effort. Les quelques essais que nous avons signalés marquaient l'éveil, les premières hésitations de son talent, bien plutôt qu'une vocation impérieuse, qu'une prédisposition exclusive. Si, après *Jenner*, on doit attendre longtemps pour retrouver dans la liste de ses œuvres la trace d'une nouvelle tentative théâtrale, ce n'est pas qu'auparavant il ait à proprement parler éprouvé le besoin de *renoncer* à un genre qu'il avait trop peu pratiqué pour en apprécier les dangers. C'est en effet en dehors de tout échec, de toute désillusion occasionnée par le théâtre, qu'avaient évolué les idées fondamentales sur lesquelles reposait son culte de l'Art pur. Mais le fait d'être revenu au théâtre après avoir écrit des romans comme *Madame Bovary* et *Salammbô* n'en demeure pas moins significatif et confirme ce que nous disions tout à l'heure d'une préoccupation constante dont il importe de tenir compte dans le récit de sa vie et dans l'histoire de sa pensée. D'autre part, il suffira peut-être de rappeler, à propos du *Candidat* et du *Sexe Faible*, les considérations générales

que nous venons de signaler, pour expliquer en partie l'insuccès du premier, les objections qu'on peut faire à l'autre, et aussi pourquoi ces deux comédies ont au fond si peu de qualités vraiment théâtrales.

Pour respecter l'ordre chronologique des faits, nous devrions parler d'abord du *Château des Cœurs*, dont les origines remontent à 1862, tandis que *le Sexe Faible* et *le Candidat* ne furent commencés qu'après 1870. Mais ces deux pièces forment ensemble un groupe distinct qu'il convient de ne pas disjoindre, tandis que la féerie impliplique une conception très spéciale de l'art dramatique, et, dans l'esprit même de Flaubert, devait avoir une portée fort différente : sorte de compromis entre son vieil amour du théâtre et sa répugnance à sacrifier ses théories d'Art aux règles généralement admises, cette pièce apparaît en effet comme l'aboutissant nécessaire des tendances opposées qui tour à tour prévalaient en lui. Au reste, pour raconter tout au long la destinée de cette œuvre, il faudrait poursuivre jusqu'en 1880, c'est-à-dire dépasser de plusieurs années la chute du *Candidat* au Vaudeville et l'abandon du *Sexe faible*. Aussi réservons-nous tout ce qui concerne *le Château des Cœurs* pour le chapitre où nous étudierons les relations de Flaubert avec Georges Charpentier, dont le nom demeure intimement lié

à la publication de la féerie dans *la Vie Moderne*.

II

Quand Louis Bouilhet mourut, le 18 juillet 1869, Flaubert trouva dans ses papiers une pièce entièrement achevée, *Mademoiselle Aïssé*, que Chilly, alors directeur de l'Odéon, avait reçue quelque temps auparavant, et comptait jouer en janvier 1870 — et une autre, *le Sexe faible*, jadis refusée au Vaudeville sur scénario, puis remise en chantier et délaissée ensuite, avant même que le plan définitif en fût complètement arrêté. Flaubert se mit aussitôt en tête de faire représenter *Mademoiselle Aïssé* et *le Sexe faible*, dans le double but d'augmenter le pécule des héritiers du poète et de servir, au delà de la tombe, la gloire de son ami (1). Malgré l'insuccès des démarches qu'il avait lui-même tentées depuis plusieurs années pour « caser » *le Château des Cœurs*, démarches rebutantes dont son amour-propre avait eu plusieurs fois à souffrir, il se vit ainsi entraîné à travailler de nouveau pour le théâtre, au moment même où il semblait devoir s'en éloigner à jamais; son affection lui dictait un

(1) « Je tiens à ce que cette pièce (*le Sexe faible*) soit représentée pour faire gagner à l'héritier de Bouilhet quelques sous. » (*Corresp.*, IV, 227.)

devoir impérieux devant lequel s'effacèrent sans hésitations ses répugnances personnelles.

Mais la mort de Bouilhet avait rompu tous les engagements pris, et pendant plus d'un an, jusqu'en juillet 1870, il dut d'abord harceler Chilly pour mettre *Aïssé* en répétitions.

Entre temps, avec le secours du vicomte d'Osmoy, qui avait déjà collaboré à la féerie et que sa compétence en matière de théâtre désignait pour lui venir en aide, il entreprit de « rarranger » *le Sexe faible*, c'est-à-dire d'améliorer la conduite de la pièce. — « C'est pour moi, disait-il, un travail de deux mois encore (1). » La lettre où il annonce ce projet est du 8 juillet 1870; mais d'Osmoy et lui se contentèrent sans doute d'ébaucher quelques modifications très générales, et la besogne ne fut pas poussée plus loin. Flaubert avait d'ailleurs à cette époque bien d'autres préoccupations; pour la troisième fois, il venait de reprendre *la Tentation de saint Antoine* et il entendait terminer ce livre avant toute autre chose (2). Puis la guerre survint. Chassé de Croisset par les Prussiens, atteint dans les sources vives de son énergie morale par le spectacle de nos désastres, écœuré par la folie stu-

(1) *Corresp.*, V, 158. « Nous avons rarrangé *ensemble*, » dit Flaubert.

(2) *Même lettre :* « Rien ne presse, dit-il en parlant du *Sexe faible*. *Saint Antoine* avant tout. »

pide de la Commune, il interrompit tout labeur, se rendit à Londres, à Bruxelles, à Dieppe.

Lorsqu'il est de retour, à la fin de 1871, et qu'il retrouve « son vieux cabinet avec toutes ses petites affaires (1) » que l'ennemi a respectées, il ne songe d'abord qu'à *Saint Antoine*. Mais voici que, dans le calme rétabli autour de lui, au milieu de ce décor familier, le souvenir de son ami disparu hante à nouveau sa pensée, comme pour lui rappeler sa pieuse mission :

> J'ai passé, écrit-il, la journée de dimanche dans un abrutissement singulier qui était plein de douceur. Je revoyais le temps où mon pauvre Bouilhet entrait le dimanche matin, avec son cahier de vers sous le bras (2)...

Aussitôt il se met en campagne, édite *les Dernières Chansons*, dont il a écrit la Préface. Il se débat pour obtenir un emplacement où sera édifiée une fontaine surmontée du buste du poète. Rien ne diminue son ardeur, ni ses démêlés assez vifs avec Michel Lévy, ni le refus obstiné de ses compatriotes, qu'il cingle jusqu'au sang dans une longue *Lettre au Conseil municipal de Rouen*, que *le Temps* publie le 26 janvier 1872. Le 6 du même mois, *Mademoiselle Aïssé* est enfin jouée sur la scène de l'Odéon, où elle obtient du reste un accueil assez froid.

(1) *Corresp.*, V, 208.
(2) *Ibid.*

Cependant, les corrections de *Saint Antoine* sont presque complètement au point. Flaubert accompagne alors sa nièce à Luchon ; puis, avant de regagner Croisset, il s'arrête à Paris. Il voit Carvalho, directeur du Vaudeville, auquel il a autrefois rendu service quand il administrait le Théâtre Lyrique (1). Il lui expose le sujet du *Sexe faible* et le gagne à sa cause. Fort de la promesse obtenue, il se hâte de s'enfermer dans son ermitage et cette fois, tout en menant de front la révision de *Saint Antoine* et les immenses lectures destinées à *Bouvard et Pécuchet* (2), il « bûche et rebûche » la pièce inachevée de Bouilhet, si bien qu'à la fin de septembre 1872 le scénario est complètement terminé. Il attend une lettre de Carvalho qui doit le convoquer vers le 10 ou le 12 octobre pour en entendre la lecture (3).

Mais l'entrevue fut retardée, nous ignorons pour quelle cause, jusqu'au mois d'avril suivant. Elle eut lieu à Paris, et fut l'occasion d'un dîner « excellent sous le rapport culinaire (4) ». Carvalho s'y montra fort aimable, eut l'air « de plus en plus convaincu du succès » et donna même sa parole *écrite* qu'il jouerait *le Sexe faible* pendant l'hiver 1873-1874, entre septembre et avril (5).

(1) *Corresp.*, V, 257.
(2) *Corresp.*, IV, 127.
(3) *Corresp.*, V, 267.
(4) *Corresp.*, V, 278.
(5) *Même lettre.* La chronologie est ici assez difficile à établir,

Restait à développer le thème, à écrire la pièce. Flaubert s'y employa sans relâche, travaillant « comme 18000 nègres », abattant le premier acte en huit jours :

Ton vieux Cruchard, ta vieille Nounou, écrit-il le 25 mai 1873 à sa nièce, est perdu dans l'art dramatique. Hier, j'ai travaillé dix-huit heures (depuis 6 heures 1/2 du matin jusqu'à minuit ! c'est comme ça !) et je n'ai fait aucun somme dans la journée. Jeudi j'avais travaillé quatorze heures. Monsieur a le bourrichon très monté. Je crois, du reste, qu'une pièce de théâtre, une fois que le plan est bien arrêté, doit s'écrire avec une sorte de fièvre. Ça presse davantage le mouvement.

et tout à fait incompréhensible si l'on s'en tient au classement donné à la *Correspondance* de cette époque dans l'édition Conard. La lettre d'où sont tirées ces citations porte la date 1873, sans autre indication, mais fait suite, dans le tome V, à une lettre datée 5 avril 1873. Celle qui vient après porte : 21 mai 1873. La nôtre semble donc devoir s'intercaler entre les deux, et, en fait, l'examen du texte et des événements qui y sont relatés engage à lui laisser cette place. Mais dans le tome IV, pages 124 et suiv., figure une lettre à G. Sand où Flaubert dit : « En huit jours, j'ai écrit le premier acte [du *Sexe Faible*] ». Or, cette lettre est intercalée dans la série de celles qu'on attribue à 1872. Il y a donc une apparente contradiction ; puisqu'en avril ou mai 1873 a lieu seulement la lecture du *scénario* de la pièce, il ne peut être question, en 1872, d'un premier acte « écrit », c'est-à-dire terminé. La vérité c'est que cette lettre à G. Sand n'est pas à sa place. Elle a dû être écrite vers le 25 mai 1873, et l'on peut s'en convaincre en la comparant à une lettre à sa nièce Caroline (V, 280) dont nous citons également ci-dessus un passage, et où se retrouvent, à propos du *Sexe Faible*, et des progrès du travail de Flaubert, les mêmes expressions *presque mot pour mot*. C'est là une des très nombreuses erreurs chronologiques de la *Correspondance*, qu'il aurait été souvent facile de corriger, en étudiant les textes, et en prenant soin de relever les dates sur les autographes des lettres ou sur les timbres de la poste, au lieu de les dater parfois arbitrairement et de se contenter du classement approximatif de l'édition Charpentier.

On corrige ensuite. Si je continue de ce train-là, j'aurai fini vers le milieu de juillet (1).

Ma caboche est un peu fatiguée, lisons-nous dans la lettre suivante, mais le second acte du *Sexe faible* touche à sa fin ! Tout sera, provisoirement, fini avant un mois, et je ne te cache pas que je commence à avoir bon espoir. Pour te dire la vérité, je brûle même de lire mon premier acte à quelqu'un pour juger de l'effet. Mais à qui (2) ?

Carvalho, en effet, ne donnait plus signe de vie (3). Le 20 juin, Flaubert se décide à lui faire demander par Maupassant « ce que signifie son mutisme », et pourquoi il n'a pas répondu aux deux lettres lui annonçant « la terminaison de la chose (4) ». Georges Charpentier, qui vient à ce moment passer 24 heures à Croisset, entend *le Sexe faible*, et fait même, à propos du troisième acte, des observations très justes que Mme Commanville avait déjà indiquées à son oncle. Mais l'éditeur ne doute pas en principe d'un très grand succès (5).

Flaubert, cependant, ne partage pas cet enthousiasme.

Son état d'esprit, en présence de cette œuvre terminée, est alors celui qu'on lui connaît toutes les

(1) *Corresp.*, V, 281.
(2) *Ibid.*, 283 (1873).
(3) *Ibid.*, 284 (1873).
(4) *Corresp.*, IV, 166 (20 juin 1873).
(5) *Corresp.*, V, 287 (1873. Vers le 15 juin).

fois qu'il juge son propre travail, inquiet, hésitant, presque timide. Il se rend compte que la pièce a été faite rapidement, de morceaux et de joints rajoutés, et il « se fie peu aux lumières de tous les malins qui lui font des compliments (1) ».

Entre nous, confie-t-il à Mme Roger des Genettes, je n'attache pas une grande importance à cette œuvre. Je la trouve convenable, mais rien de plus, et je ne souhaite son succès que pour deux raisons : 1° gagner quelques mille francs, et 2° contrarier quelques imbéciles (2).

Carvalho se décide enfin à rompre le silence. Il vient à Croisset dans le courant de juillet 1873, ou peut-être dans les derniers jours de juin (3), se

(1) *Corresp.*, IV, 168 et 170.

(2) *Corresp.*, IV, 126. Lettre non datée, mais évidemment mal classée parmi les lettres de 1872, puisque Flaubert dit attendre Carvalho dans 4 ou 5 jours, et parle du *Sexe Faible* comme d'une œuvre terminée. Cette lettre doit être de juin 1873 à peu près, Carvalho étant venu à Croisset, comme nous l'expliquons, avant le 3 juillet.

(3) Ici encore nouvelle obscurité dans la *Correspondance*. L'édition Conard, tome IV, p. 169, publie une lettre inédite à Ernest Feydeau, qui porte la date du 3 juillet 1873, et que nous citons dans le texte : et cette lettre est postérieure à la visite de Carvalho. Mais dans le tome V, pp. 287-288, figure une lettre à Mme Commanville, datée du 29 juillet, où Flaubert dit : « Je n'ai aucune nouvelle de Carvalho. Je viens de lui écrire pour savoir si je dois l'attendre plus longtemps. » Que décider en présence de ces deux textes ? Peut-être y eut-il deux visites consécutives de Carvalho, à un mois d'intervalle ? Ou alors l'une des deux lettres est mal datée. Il est impossible de le savoir, puisque aucune indication typographique ne distingue, dans la *Correspondance*, les dates attribuées par les éditeurs, avec plus ou moins de vraisemblance, de celles qu'on a relevées directement sur les autographes eux-mêmes.

déclare enchanté, et, tout comme Charpentier, prophétise un triomphe.

Sa visite marque la fin des premières tribulations du *Sexe Faible ;* et voici comment Flaubert les résumait quelques jours plus tard, dans une lettre à Feydeau :

Non, mon cher bonhomme, je ne t'oublie pas; mais voici ce qui m'est arrivé depuis que tu ne m'as vu.

Parmi les papiers de Bouilhet se trouvait un vieil ours intitulé *le Sexe faible*, comédie en cinq actes et en prose. L'année dernière, à Luchon, j'en ai refait le scénario, en changeant complètement le 1er et le 3e acte ; et au mois de septembre dernier, j'ai été trouver Carvalho, qui pendant cinq mois a dû me donner un rendez-vous de semaine en semaine.

Au commencement de janvier, j'ai porté cette besogne informe au dit Carvalho, qui m'a laissé pendant quatre mois et demi sans réponse. Enfin, ennuyé d'attendre, j'ai été au Vaudeville où j'ai lu la chose au dit Carvalho. Alors, changement d'horizon, enthousiasme, et réception immédiate. Je suis donc revenu ici où j'ai travaillé pendant un mois d'une façon gigantesque... Bref la chose est faite. Carvalho est venu ici en entendre la lecture samedi dernier et me paraît fort content. Si l'on reprend *l'Oncle Sam* de Sardou (1), je ne passerai qu'en janvier, ce que je souhaite. Sinon je serai joué en novembre. Je suis éreinté, je dors beaucoup. Voilà mon histoire (2).

Flaubert croyait bien, à ce moment, « en avoir

(1) C'est-à-dire si la censure l'accepte.
(2) *Corresp.*, IV, 169-170.

fini avec l'art dramatique », qui l'agréait fort peu (1), et pouvoir à tête reposée continuer ses lectures pour *Bouvard et Pécuchet*. Depuis l'automne précédent il avait « avalé 194 volumes et dans tous relevé des notes (2) ». Ce n'était pas, concluait-il avec quelque fierté, « l'année d'un paresseux ».

Mais pendant qu'il attendait la visite de Carvalho, « comme il avait pris l'habitude depuis six semaines de voir les choses théâtralement, de penser par le dialogue (3) », il s'était amusé à construire le scénario d'une autre comédie, dont le titre définitif était déjà trouvé : *le Candidat*. Son plan remplissait vingt ou trente pages (4).

Cette fois, son amitié toujours fidèle à la mémoire de Bouilhet n'était pour rien dans cette nouvelle entreprise, et si, malgré l'irritation qu'il avait souvent ressentie en composant *le Sexe Faible*, il allait céder à la tentation d'écrire cette seconde pièce, c'était bien par l'effet de cet amour inavoué du théâtre qu'il gardait depuis sa jeunesse. En parcourant sa *Correspondance*, on devine très bien d'ailleurs les circonstances qui déterminèrent l'invention de son sujet. On ne parlait alors en France

(1) *Corresp.*, IV, 168.
(2) *Ibid.*, 173 (4 août 1873).
(3) *Ibid.*, 172.
(4) Il dit 20 à G. Sand (IV, 172) et 30 à Mme Des Genettes (IV, 173).

que de la *fusion*, c'est-à-dire de la réconciliation entre le comte de Chambord et le comte de Paris: la politique tourmentait tous les esprits. Il en était lui-même « tanné » :

Dans quatre mois, se demandait-il, jouirons-nous d'Henri V? Je ne le crois pas, bien que ce soit tellement idiot que cela se pourrait. La *fusion* m'a l'air coulée, et nous resterons en république par la force des choses. Est-ce assez grotesque ! Une forme de gouvernement dont on ne veut pas, dont le nom même est presque défendu, et qui subsiste malgré tout (1).

Tu sais bien, ma chérie, dit-il encore à sa nièce, que je ne partage pas du tout tes opinions sur la *fusion*. C'est selon moi une sottise pratique et une ânerie. En de certains jours il me prend des envies d'écrire de la politique pour exhaler là-dessus ce qui m'étouffe (2).

C'est donc probablement une « envie » de ce genre, le désir de montrer, mais d'une façon très générale et non par une œuvre de polémique directe, jusqu'à quel point la politique « nous tourneboule » quand elle s'empare de nous, et devient une passion exclusive et dangereuse, qui lui fit concevoir l'idée du *Candidat*. Son esthétique, son respect de l'Art impersonnel avant tout, lui interdisait de songer à quelque pamphlet inspiré par les événements de l'époque.

(1) *Corresp.*, IV, 156. Cette lettre non datée, mais classée avant d'autres qui sont de février et de mars 1873, n'est évidemment pas à sa place, puisque Flaubert a déjà lu à Carvalho le plan du *Candidat* au moment où il écrit.

(2) *Corresp.*, V, 293 (21 août 1873).

Mais une comédie de mœurs où interviendraient des personnages imaginaires, des situations banales, et qui présenterait un homme possédé de l'ambition politique, sacrifiant tout à cette ambition, devait lui permettre de déverser suffisamment le trop plein de sa mauvaise humeur sur le régime du suffrage universel.

A peine le scénario du *Candidat* terminé, c'est-à-dire dans le courant du mois d'août, il le lut à Carvalho (1). Le directeur du Vaudeville avait l'enthousiasme prompt et tout de suite excessif. Il trouva le titre excellent (2), le thème original, réclama pour lui seul l'honneur de monter et de faire représenter la pièce sur son théâtre ; et, pour mieux s'en assurer le monopole, il supplia Flaubert de l'autoriser à faire annoncer le projet dans les journaux, ce qui lui fut immédiatement refusé (3). Tout en se préoccupant de recruter des acteurs pour *le Sexe faible* — Madame Doche, qui avait jadis créé *la Dame aux Camélias*, venait elle-même de solliciter un rôle et avait été aussitôt acceptée (4), — Carvalho, qui à partir de ce moment se sent pris pour Flaubert « d'une passion folle » (5), le presse de

(1) *Corresp.*, V, 291 (15 août 1873).
(2) *Corresp.*, IV, 155.
(3) *Corresp.*, V, 291.
(4) *Ibid.*, 289 (1er août 1873) et 300. — Le rôle de Mme de Grémonville, probablement.
(5) *Ibid.*, 295.

se mettre sans délai à la tâche, multiplie ses visites à Croisset pour le seul plaisir de causer du *Candidat*, réussit à persuader l'écrivain par la promesse de le jouer pendant l'hiver 1874-1875 (1); tant et si bien qu'en septembre celui-ci se décide à abandonner une fois de plus « ses deux bonshommes » et commence le premier acte.

Il espérait bien, en accordant cette satisfaction à Carvalho, ranimer son zèle pour *le Sexe faible*, d'autant qu'une pièce de M. Goëtlogon, qui devait avoir la priorité, se trouvant interdite par la censure — « parce qu'elle attaquait l'Empire ! » — *l'Oncle Sam*, de Sardou, pouvait passer au Vaudeville du 15 au 20 octobre ; en lui donnant cent vingt représentations, cela renvoyait *le Sexe faible* au début de février. Dès le milieu de décembre, au plus tard, il fallait donc entrer en répétitions (2).

Mais tous ces calculs furent trompés par un brusque revirement de Carvalho qui, revenant sur son propre jugement, déclara soudain que *le Sexe faible* n'était pas au point, qu'il y avait encore beaucoup à reprendre et à corriger de ci de là ; qu'il faudrait notamment fondre en un seul le deuxième et le troisième actes (3); et qu'enfin, après

(1) *Même lettre.*
(2) *Corresp.*, V, 296.
(3) *Corresp.*, IV, 181 (30 octobre 1873).

réflexions, il préférait jouer *le Candidat* avant *le Sexe faible* (1).

Les modifications demandées étaient si importantes qu'elles auraient eu pour résultat de dénaturer l'idée même de la pièce (2). Carvalho finit par en convenir, mais n'insista pas moins pour les voir exécuter. Agacé, Flaubert « l'envoya promener carrément (3) ». Il prit conseil de d'Osmoy et de Tourgueneff, qui donnèrent en partie raison au directeur du Vaudeville (4). Flaubert décida alors avec ce dernier que si *le Candidat* était terminé au moment où *l'Oncle Sam* quitterait l'affiche, on le jouerait aussitôt : sinon, ce serait *le Sexe faible*, et sans aucun changement (5).

Pour la seconde fois depuis un an, il allait donc être forcé de « faire du théâtre », et les circonstances étaient de nouveau si pressantes qu'elles l'obligeaient à précipiter son travail, à produire dans une espèce de fièvre impatiente, bien plutôt pour la satisfaction d'autrui que pour la sienne propre, pour tenir sa parole et obtenir ensuite la paix. Il n'avait guère le temps de « mûrir » ses phrases, puisqu'on lui laissait à peine deux ou trois mois pour écrire une comédie dont les journaux indis-

(1) *Même lettre.* Voir aussi *Ibid.*, 180, 183, *et passim.*
(2) *Corresp.*, IV, 183.
(3) *Ibid.*, 181.
(4) *Corresp.*, V, 299, 304 et 306.
(5) *Corresp.*, IV, 181-183; et V, 306.

crets commençaient à parler comme d'un événement considérable (1), et pour laquelle Carvalho avait déjà mis sur pied tout son personnel. Rien ne pouvait déplaire davantage à l'artiste puissant, mais très indépendant, dont on connaît l'admirable probité littéraire et la conscience scrupuleuse. Rien ne devait contribuer autant à lui inspirer le mépris de la forme dramatique que de se voir ainsi fixer un délai pour y assouplir son talent.

On ne doit pas oublier, quand on juge son théâtre, dans quelles conditions il a été composé, et que seuls de tous ses autres ouvrages *le Candidat* et *le Sexe faible* trahissent peut-être quelque hâte d'exécution. On ne doit pas surtout s'étonner de rencontrer précisément dans les lettres de cette époque les boutades les plus violentes qu'il ait jamais lancées contre l'art théâtral et contre les gens du théâtre. Pour en concevoir tout à coup une opinion peu favorable, il suffisait qu'il eût alors à s'en occuper presque par contrainte. Au début, tant qu'il s'était agi de bâtir le scénario, la tâche lui avait paru facile, et même agréable. « Je continue toujours mon *Candidat*, écrivait-il à sa nièce le 18 septembre; ça m'amuse énormément et en somme je mène une bonne vie, seul dans mon domicile, sans personne qui m'embête, et poursui-

(1) Cf. *l'Evénement* du 14 novembre 1873 (*Courrier des Théâtres*) et *Corresp.*, V, 309 et suiv.

vant la même idée du matin jusqu'au soir, et même quelquefois pendant toute la nuit. Je me suis un peu calmé toutefois, car la semaine dernière mon exaltation allait trop loin (1). » Mais à cette joie toute nouvelle causée par l'invention du sujet succédèrent bien vite l'agacement, le dégoût. Il aspirait au moment de revenir « à des choses sérieuses (2) ». Il sentait peser sur son labeur la surveillance indiscrète de Carvalho, qui l'accablait de billets laconiques pour stimuler son zèle, et ne lui ménageait pas les conseils.

Aucun succès, déclarait-il à G. Sand, ne pourra me payer de l'embêtement, de l'irritation, de l'exaspération que m'a causés le dit sieur Carvalho par ses critiques... Je suis trop nerveux, pour renouveler de pareils exercices. Palpitations, tremblements, étreintes à la gorge, etc.. Oh! rien n'y manque. Je préfère me livrer à des œuvres plus longues, plus sérieuses et plus calmes (3).

Le Candidat cependant « marchait d'un train effroyable » : le 22 novembre, la pièce était terminée (4). Prévenu par dépêche, le directeur du Vaudeville accourut à Croisset, présenta encore quelques objections qui nécessitaient des retouches. Flaubert fait à sa nièce la « narration dramaturgique » de cette visite, et le passage mérite d'être

(1) *Corresp*, V, 300-301 (18 septembre 1873).
(2) *Corresp.*, IV, 184.
(3) *Ibid.*
(4) *Corresp.*, V, 313.

cité, car il traduit à merveille l'état d'esprit du pauvre géant après ces trois mois d'efforts frénétiques ; il explique aussi pourquoi, même avant de savoir quelle serait à la scène la destinée de son œuvre, résolu à borner là son expérience du théâtre, l'écrivain se désintéressait presque du résultat :

Carvalho est arrivé samedi à 4 heures. Embrassade suivant les us des gens de théâtre. A 5 heures moins 10 minutes a commencé la lecture du *Candidat*, qu'il n'a interrompue que par des éloges. Ce qui l'a le plus frappé, c'est le cinquième acte, et dans cet acte une scène où Rousselin a des sentiments religieux, ou plutôt superstitieux. Nous avons dîné à 8, et nous nous sommes couchés à 2.

Le lendemain, nous avons repris la pièce ; et alors ont commencé les critiques ! Elles m'ont *exaspéré*, non pas qu'elles ne fussent pour la plupart très judicieuses ; mais l'idée de retravailler le même objet me causait un sentiment de révolte et de douleur *indicible*. Note que notre discussion a duré tout le dimanche, jusqu'à deux heures du matin,.. Il y a peu de jours dans ma vie où j'aie autant souffert. Je parle très sérieusement, et Dieu sait combien je me suis contenu. Carvalho, accoutumé à des gens plus commodes, parce qu'ils sont moins consciencieux, en était tout ébahi. Et franchement, il est patient. Les changements qu'il me demandait, à l'heure qu'il est, *sont faits*, sauf un ; donc ce n'était ni long ni difficile. Qu'importe ! ça m'a bouleversé. Il y a un point sur lequel je n'ai pas cédé. Il voudrait que je profitasse « de mon style » pour faire deux ou trois gueulades violentes... Bref, le bon Carvalho demande du scandale. Nenni ! je

ne me livrerai pas aux tirades qu'il demande, parce que je trouve cela facile et canaille. C'est en dehors de mon sujet. C'est anti-esthétique.

En résumé, le deuxième et le troisième acte sont fondus en un seul, et la pièce aura quatre actes... Je suis d'avance énervé de tout ce que je vais subir et je regrette maintenant d'avoir composé une pièce. On devrait faire de l'art exclusivement pour soi. On n'en aurait que les jouissances. Mais dès qu'on veut faire sortir son œuvre du « silence du cabinet », on souffre trop, surtout quand on est comme moi un véritable écorché. Le moindre contact me déchire. Je suis plus que jamais irascible, intolérant, insociable, exagéré, Saint-Polycarpien ! Ce n'est pas à mon âge qu'on se corrige (1) !

Quinze jours plus tard Flaubert allait s'installer à Paris, et le 11 décembre lisait *le Candidat* à ses 26 acteurs, « calme lui-même comme un dieu et tranquille comme Baptiste (2) ». L'impression fut excellente. Le lendemain, le manuscrit partit à la censure; les répétitions devaient commencer la semaine suivante. On n'avait aucune crainte. Les actionnaires du théâtre « fondaient sur la pièce les plus grandes espérances », tout le monde se montrait charmant pour l'auteur (3). Mais presque aussitôt commença un supplice nouveau.

Plus tolérante qu'on ne l'eût supposé sur la politique, la censure se montra pointilleuse à l'excès

(1) *Corresp.*, V, 318-320 (décembre 1873).
(2) *Ibid.*, 320-321 (11 décembre 1873).
(3) *Ibid.*, et IV, 193.

sur la religion, ne supportant pas qu'un des personnages eût pour oncle un évêque, exigeant que le mot « séminariste » fût remplacé par « cagot ». De leur côté les acteurs, d'accord avec Carvalho, demandèrent de nouveaux remaniements. Il fallut, en deux jours, alors que les répétitions étaient déjà commencées, joindre deux actes en un seul, ce qui eut pour résultat d'allonger « démesurément » le premier (1). Les discussions recommencèrent de plus belle avec Carvalho, que Flaubert appelait ironiquement « mon bourreau (2) ». Il dirigeait lui-même la mise en scène, veillait à tous les détails, et ne sortait plus du théâtre que « dans l'état d'un monsieur qui vient de recevoir sur le crâne une volée de coups de canne (3) ». La censure avait « abîmé » sans pitié les plus beaux rôles, et ses coupures dénaturaient l'idée même de la pièce qui, « conçue dans un esprit d'impartialité stricte », paraîtrait maintenant flatter les réactionnaires (4). Il se désolait, mais accordait tout, concédait tout, « par lassitude, dégoût, avachissement, et pour en finir ». — « Ah ! s'écriait-il, c'est une jolie école de démo-

(1) *Corresp.*, IV, 187.
(2) Voir une longue lettre à Carvalho. *Corresp.* (éd. Conard), IV, 189-191. Cette lettre, qui ne figurait pas dans les éditions antérieures de la *Correspondance*, n'est pas datée, mais est très certainement postérieure au début des répétitions.
(3) *Ibid.*
(4) *Corresp.*, IV, 193.

ralisation que le théâtre (1). » Le départ de Carvalho, remplacé au Vaudeville par Cormon, vint encore l'inquiéter un instant (2). Mais malgré tous ces heurts, *le Candidat* fut appris et monté en moins de deux mois. Cormon se montrait plein de zèle, Delannoy et Saint-Germain (c'est-à-dire Rousselin et Gruchet) avaient « des binettes excellentes et jouaient comme des anges », et Flaubert, à certains jours, se laissait encore aller à croire que ça irait (3). On fixa la première au début de mars; à mesure qu'approchait la date fatale, il avouait se sentir de plus en plus indifférent à l'accueil que lui réservait le public. « Si je n'étais harcelé par des gens qui me demandent des places, écrivait-il l'avant-veille, j'oublierais absolument que je vais bientôt comparaître sur les planches et me livrer, malgré mon grand âge, aux risées de la populace. » Nous sommes bien loin à ce moment des triomphes qu'il avait rêvés dans sa jeunesse et dont la seule image l'exaltait jusqu'au délire. Il avait repris ses lectures pour *Bouvard et Pécuchet*, et, souffrant de la grippe, toussant et crachant au coin de son feu, envahi par la mélancolie, il ruminait de vieux souvenirs « en se roulant dans le noir (4) ».

Le 11 mars 1874, *le Candidat*, précédé d'un

(1) *Corresp.*, IV, 192.
(2) *Ibid.*, 193 (7 février 1874).
(3) *Même lettre.*
(4) *Corresp.*, IV, 193.

lever de rideau intitulé *Séparés de corps*, dont l'auteur était M. Emile Bergerat, fut joué pour la première fois au Vaudeville. Et dès ce premier soir il apparut à tous que c'était un *four* complet, lamentable, irrémédiable.

Hier, c'était funèbre, écrit Edmond de Goncourt, cette espèce de glace tombant peu à peu à la représentation du *Candidat*, dans cette salle enfiévrée de sympathie, dans cette salle attendant des tirades sublimes, des traits d'esprit naturel, des mots engendreurs de batailles. D'abord, ç'a été sur toutes les figures une tristesse apitoyée, puis, longtemps contenue par le respect pour la personne et le talent de Flaubert, la déception des spectateurs a pris sa vengeance dans une sorte de chûtement gouailleur, dans une moquerie sourieuse de tout le pathétique de la chose (1).

En vain ses amis, présents au spectacle, et qui avaient un peu prévu cette déconvenue, s'employèrent-ils à tâcher de réchauffer le public, « gandins et boursiers qui ne comprenaient pas le sens des mots ». Zola battait les couloirs comme pour lui-même. Maupassant avait recruté dans les ateliers où il fréquentait toute une légion de battoirs sonores. Dans les coulisses, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, M. Emile Bergerat, entouraient le maître et s'efforçaient de l'abuser par des opinions favorables. La consigne, raconte un de ces

(1) *Journ. des Goncourt*, V, p. 116.

témoins, était de tuer Sarcey à la sortie, s'il le fallait, pour apaiser les dieux et pour plaire aux Muses (1). Peines perdues! Quand on vint annoncer le nom de l'auteur à la fin du dernier acte, il y eut quelques applaudissements « pour l'homme, non pour l'œuvre, avec accompagnement de deux jolis coups de sifflet partant du paradis (2) ».

Le soir de la seconde Flaubert, voyant un de ses meilleurs interprètes, Delannoy, sortir de scène avec les yeux humides, se jugea « criminel » de vouloir prolonger le chagrin de ceux qui s'étaient inutilement prodigués pour assurer son succès; et deux jours plus tard, sur cinq mille francs de location, il retira sa pièce. Il regrettait un peu « les quelques mille francs qu'il aurait pu gagner. Son petit pot au lait était brisé. Il fallait attendre des jours meilleurs pour renouveler le mobilier de Croisset (3). »

III

Ce même jour, 15 mars 1874, s'il ouvrit par hasard *le Journal Officiel*, Flaubert put y lire sous la signature A. D. un article que Daudet, pour sa première collaboration à ce quotidien,

(1) M. Emile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, II, pp. 133-134.
(2) *Corresp.*, IV, 199.
(3) *Corresp.*, IV, 200.

venait de consacrer au *Candidat*. Sans aborder la critique de la pièce en soi, Daudet exposait les tribulations qu'elle avait subies, et très habilement, sur le ton enjoué de sa verve coutumière, rappelait les circonstances qui, détournant Flaubert du roman et l'amenant à écrire pour le théâtre, étaient la première raison de son échec. Cet article peu connu est d'un ton fort exact. Il fait une très juste appréciation des difficultés multiples que l'écrivain avait dû vaincre pour réaliser sa tentative dramatique, des fausses espérances qui l'avaient bercé, du danger auquel il s'était volontairement soumis en rompant avec ses habitudes de travail. Il résumait pour le public les meilleures excuses que Flaubert lui-même aurait pu invoquer pour s'expliquer sa défaite.

On nous permettra, malgré la longueur de la citation, d'en reproduire ici tout le début :

L'auteur de la nouvelle pièce du Vaudeville est un romancier d'un talent incontesté, dont le nom apparaît de temps en temps aux vitrines des libraires et chaque fois y fait sensation; un écrivain de loisir qui a eu le bonheur de pouvoir travailler toujours lentement, à l'écart des productions à outrance, occupant sa vie à faire de beaux voyages, une œuvre courte mais, complète où des études d'époques disparues alternent avec les mœurs triviales de ce temps, comme si l'auteur se consolait de la mesquinerie de l'un avec les splendeurs des autres. Or, il advint qu'un jour un directeur de théâtre

remuant, intelligent, toujours à la piste du nouveau, pensa que ce nom illustre et rare serait d'un excellent effet sur son affiche; et aussitôt, le voilà tombant chez notre romancier :

— Vous devriez me faire une pièce.

— Moi !... Une pièce... Y songez-vous ?... Que j'aille débuter à mon âge, après avoir tant travaillé, après *Madame Bovary*, *Salammbô*, *l'Education Sentimentale*... J'ai bien autre chose à faire qu'une pièce. Je prépare un roman en deux volumes. Et vous voulez que j'aille m'exposer bénévolement aux épigrammes de la petite presse et aux conseils de la grande, que je voie mon nom se débattre dans des buissons d'épines et des flots d'encre amère, que je fournisse à la sottise, à l'envie, à l'impuissance, une occasion de m'attaquer, de dire : « Enfin, nous le tenons... » Non ! jamais ! jamais !

— Ainsi vous ne m'autorisez pas à annoncer que le Vaudeville donnera une comédie de vous cet hiver ?...

— Gardez-vous-en bien !

Mais, le directeur parti, quand notre romancier voulut se remettre au travail, cette idée de faire une pièce le troubla, le poursuivit. Malgré lui, il y pensait. Les sujets se présentaient à son esprit. Il trouvait, sans les chercher, des mots, des effets scéniques, et, la nuit, en fermant les yeux pour dormir, il voyait la rampe allumée, la salle pleine, toutes les lorgnettes de Paris braquées sur l'œuvre encore vague dans son esprit. Après tout, pourquoi pas !... Ce serait peut-être charmant d'essayer cela une fois... Sans doute, le théâtre est un art inférieur ; mais c'est encore celui qui convient le mieux à cette époque pressée, surmenée, où l'on n'a même plus le temps de lire.

A la scène, l'œuvre la plus considérable, étalée en

quatre ou cinq actes, se parcourt tout d'un train sans fatigue, ajoutant l'image au texte. Essayons du théâtre !

Là-dessus, il se met à l'œuvre, choisit un bon sujet bien moderne, une satire du suffrage universel dans ce ce qu'il a d'excessif et de désordonné, et, changeant pour cette fois ses habitudes de travail si lentes et si mûres, il écrit sa pièce d'une haleine en quelques jours.

Mais alors commencent pour lui les tracasseries de toutes sortes, car le temps du travail n'est pas le plus pénible en ces tentatives dramatiques. Il y a ensuite les exigences de la rampe, la fantaisie du directeur, les susceptibilités des interprètes. Il faut rallonger un rôle, raccourcir une scène, refondre des actes entiers. Un jour la répétition va bien. Le lendemain elle se traîne. « Nous nous sommes trompés, s'écrie tout à coup le directeur ; la pièce est à refaire. — Eh bien ! nous la referons !... » dit l'autre, qui veut en avoir le cœur net; et quand il a repris les rôles un à un, changé les situations, créé de nouveaux types, il se trouve que l'ancien texte était encore le meilleur, et on le reprend. Ajoutez à cela la pluie des conseils qui lui tombent de tous côtés et qu'il se croit obligé d'accepter dans son inexpérience du métier ; car c'est pour le théâtre surtout que le *tot capita tot sensus* a été inventé.

— La pièce serait meilleure en trois actes.

— Laissez-la plutôt en quatre.

— Mais non, quatre actes sont une mauvaise coupe.

— Si on mettait de la musique !

Et les mauvais vouloirs, les négligences, les jalousies, les entêtements... Puis les demandes de billets, tout Paris qui veut voir la *première* et qui use de ses influences multiples pour envahir la salle entière, les gens qu'on mécontente, les amis vexés, et cette tentation de la der-

nière heure — devant la peur du public et de l'inconnu — de jeter la pièce au feu et de se remettre au roman commencé...

Enfin, quand le grand jour est venu, que tout a été réglé, depuis le mécanisme du gaz jusqu'à l'ouverture des portes, jusqu'au jeu savant des longues jupes, alors lepauvre auteur, fatigué, crispé, ahuri, assiste des coulisses au lever du rideau, et pendant trois terribles heures...

Mais voilà que, sans y prendre garde, c'est l'histoire de M. Gustave Flaubert que nous racontons, quand nous voulions raconter celle de son héros, le candidat Rousselin. C'est qu'entre ces deux histoires il y a une vague analogie. Depuis le jour où on lui a mis dans la tête qu'il devait se porter à la députation, Rousselin ne dort plus, ne mange plus...

Ainsi, son affection pour Flaubert avait inspiré à Daudet la meilleure consolation qui pouvait lui être offerte au lendemain du *Candidat*. Dire du théâtre qu'il est un art inférieur, c'était rappeler au public la nature, la portée véritables du génie de l'écrivain et affirmer que les sifflets partis des hautes galeries n'atteignaient en rien la splendide et pure beauté de son œuvre romanesque. C'était en même temps dégager pour Flaubert lui-même, d'une façon discrète et fine, la leçon de cette expérience malheureuse, en lui signalant l'opposition très nette de son esthétique avec les nécessités de la scène.

Dans son feuilleton du *National* (1), Banville écrivait de même :

(1) N° du 16 mars 1874.

Ce n'est pas avec un pareil tempérament [fait de noblesse et de force] qu'on arrive à élever des lapins dramatiques... Mais chacun fait ce qu'il peut, et, somme toute, il vaut mieux être Hercule que Robert Houdin.

Quelles étaient donc les raisons théoriques et pratiques qui devaient nécessairement entraîner l'insuccès du *Candidat* au théâtre (1) ?

Flaubert s'est ingénié après coup à découvrir dans sa pièce des fautes de composition, et, dans une lettre à George Sand, il en fait la critique point par point. « Le sujet était bon, s'écrie-t-il, mais je l'ai raté... Je sais pourquoi et cela me console (2). » Et dans une autre lettre encore il attribue sans hésiter à Carvalho, qui l'avait « écœuré » avec ses corrections perpétuelles, la responsabilité des défauts qu'il se figure constater (3).

(1) Il ne faut pas chercher ces raisons dans les circonstances matérielles de la représentation, dans l'insuffisance des décors ni dans le jeu des acteurs. M. Bergerat dit que Delannoy « massacra son personnage à la première » (*op. cit.*, p. 133). Mais les affirmations répétées de Flaubert dans sa *Correspondance* démentent ce jugement. « Mes acteurs, dit-il à G. Sand, ont supérieurement joué. » Il est bien certain d'ailleurs que les amis de Flaubert, soucieux de le consoler, n'eussent pas manqué de rejeter sur le dos des acteurs l'échec du *Candidat* si vraiment il avait pu leur être plus ou moins attribué. Or, non seulement la presse est presque unanime à louer l'interprétation ; mais Daudet écrit en propres termes : « La pièce est supérieurement jouée, surtout par les hommes. Saint-Germain détaille le rôle de Gruchet d'une façon remarquable. Delannoy, qui jouait le Candidat, a porté vaillamment le principal personnage et le titre de la pièce. » Tout au plus ajoute-t-il : « En somme, la pièce est bien montée, sauf la figuration, qui n'est peut-être pas assez nombreuse et donne peu l'impression d'une bataille électorale en ce temps de suffrage universel. »

(2) *Corresp.*, IV, 202.

(3) *Ibid.*, 198.

Mais il ne paraît pas qu'on doive le suivre dans le détail des modifications tardives qu'il suggère, ni qu'en réalité son œuvre eût porté davantage, s'il avait eu le temps de les exécuter avant la représentation. Ce n'est pas, à notre avis du moins, dans la construction scénique du *Candidat* qu'il faut chercher la justification de son échec, mais bien plutôt dans la façon dont avait été traitée la psychologie des personnages et dans la nature du comique théâtral que cette pièce offrait aux spectateurs.

« Ce n'est pas drôle » : tel est, d'après un témoin (1), le mot qu'on entendait répéter ce soir-là dans les couloirs du Vaudeville. Et l'impression devait en effet s'imposer à tous, à ceux surtout qui, sur la foi du sous-titre, *comédie*, étaient venus là comme à toute autre représentation du même genre, pour faciliter leur digestion et distraire leur désœuvrement, bien convaincus que l'auteur, en affrontant la rampe, ne pouvait manquer de leur servir quelque grosse et banale plaisanterie. Mais précisément *le Candidat* n'a rien de la comédie ordinaire et c'est pourquoi on ne le comprit pas. Il manque absolument de ce personnage conventionnel qui vient à point nommé détendre les situations et dérider les visages. *Drôle*, assurément non ce n'était

(1) M. Henry Céard, *le Grand Journal*, 18 mai 1880. (Revue dramatique. Sur *le Candidat*).

pas drôle ; mais, en revanche, combien profond, et, au sens absolu du mot, combien comique, *humainement comique* d'un bout à l'autre.

C'est un héros de roman réaliste, ce Rousselin, enfiévré du désir d'être élu député, à qui ses ambitions mesquines font perdre successivement son honnêteté, sa conscience, sa fortune, et jusqu'à son amour de père. Une ironie terrible circule à l'état latent du premier au dernier des quatre actes où il est en scène, quadruple soufflet donné publiquement à la vanité basse, à la prétention, à la nullité et à la violence politique. Rousselin dépense sans compter et, n'ayant plus un sou en poche, il donne sa montre à un mendiant qui pourrait être électeur. Il n'est ni tout à fait un mauvais homme, ni tout à fait un imbécile ; pourtant les événements l'entraînent de bassesses en turpitudes : il sacrifie sa fille, qui aime Murel, et obtient d'elle la promesse qu'elle épousera une sorte de séminariste imbécile et faux, mais dont le père, un moment candidat, lui apportera, par son désistement, un renfort de soixante-quatre voix ; il pousse sa femme dans les bras d'un coquebin, parce que celui-ci est journaliste et peut faire le compte-rendu élogieux d'une réunion électorale où, malgré ses palinodies, les citoyens l'ont fort houspillé. Il ferme les yeux quand il apprend son infortune conjugale, ou plutôt ses yeux, tout occupés du si-

gnal qui doit lui annoncer le triomphe ou la défaite, ne savent plus voir autre chose. Et lui-même demande innocemment : « Le suis-je? » Et il l'est... élu, puisqu'au théâtre, au moins, cela porte chance.

Rien de ce que fait Rousselin n'est excessif dans le détail ; aucune de ses actions ne dépasse les limites de la vraisemblance. Et cependant l'ensemble est pénible. Le public admet les pires canailleries quand ceux qui les commettent sont des malins ou des forts : mais il les pardonne malaisément à ceux que ni leurs qualités exceptionnelles ni l'horreur de leurs vices ne distinguent de la foule, qui rentrent, comme on dit, dans la bonne moyenne.

Moins universel que les *caractères-types* du théâtre classique — c'est-à-dire beaucoup plus qu'eux de son temps et de son milieu, — Rousselin est *trop vrai* (1), et d'une façon générale les autres personnages du *Candidat* sont également *trop vrais :* tous se démènent, agissent, parlent comme dans le monde réel, sont d'une observation trop fidèle et d'une tonalité trop uniformément grisâtre pour plaire aux spectateurs, qui veulent toujours au théâtre une illusion, en bien ou en mal, qui les sorte de la réalité. Flaubert avait traité sa

(1) C'est encore ce qu'observait M. Gustave Kahn en 1907, quand *le Candidat* fut repris à l'Odéon par les soins de M. Antoine : « Les personnages du *Candidat* vivent de ce comique *vrai, sans surcharge*, qui caractérise les créations de Flaubert. » (La Revanche de Flaubert, dans *le Gil Blas*, 14 janvier 1907.)

pièce à la manière de ses romans, et son procédé ordinaire de froide analyse, de notation minutieuse, qui dans un roman eût été une garantie d'exactitude psychologique, devenait suspect à la scène, faute des déformations habituelles, par excès même de vérité. Quelques critiques signalèrent cette raison profonde d'insuccès. Sarcey écrivait :

Nous nous attendions à trouver dans la pièce de M. Flaubert, à défaut de qualités dramatiques, des coins de vérités bien étudiées et bien rendues. Mais, pour faire vrai au théâtre, il faut connaître les conditions *d'optique particulière* à ce milieu qu'éclaire la rampe. Tout est faux dans l'œuvre nouvelle. Tout du moins paraît tel. M. Flaubert est un excellent romancier. Il a fait preuve dans ce genre d'un talent hors ligne et peut-être de génie, mais il témoigne d'une prodigieuse impuissance à manier les passions de la comédie et du drame.

Théodore de Banville, de son côté, après avoir *lu* la pièce imprimée, revenait sur l'opinion qu'il avait émise le lendemain de la première, et déclarait « la cause gagnée », au plus grand honneur de Flaubert (1).

Mais la plupart des auteurs, et avec eux le public, devaient se méprendre sur la portée et la sincérité du *Candidat*. On crut qu'au contraire Flaubert avait intentionnellement poussé son tableau au noir, exagéré le pessimisme de ses descriptions.

(1) *Le National*, 30 mars 1874.

La critique d'Auguste Vitu, parue dans *le Figaro* du 14 mars 1874, exprime avec netteté ce sentiment général :

Il est évident, pour ceux qui ont assisté à la représentation d'hier, que M. Gustave Flaubert ne connaît pas le théâtre, ne possède pas le don naturel, qui chez quelques prédestinés supplée à l'expérience.

Mais son erreur est plus complète et plus générale. Il voit le monde non pas en noir, mais en laid ; élus et éligibles, électeurs, leurs épouses et leurs petits, sont d'ignobles et plats gueux à peine dignes d'être menés à coups de trique par les chaouchs du Grand Turc. C'est à l'opinion de faire le cas qu'il convient de ces peintures désobligeantes et absolument fausses dans leur injuste généralité. Jamais on ne vit une pièce mieux faite pour éprouver la patience du public, ni un public capable de résister avec une telle énergie au défi qui lui était porté.

Ainsi, tous s'accordaient à proclamer que les qualités qui font de Flaubert le meilleur des romanciers l'avaient cruellement desservi sitôt qu'il s'était avisé d'écrire pour le théâtre ; on n'exaltait ces qualités que pour mieux lui faire entendre qu'il s'était montré détestable auteur dramatique. Et personne ne vint le lui dire avec plus de finesse et d'affectueuse sympathie que George Sand. Elle écrivait à son « cher troubadour » :

Le sujet est écœurant, trop réel pour la scène, et traité avec trop d'amour de la réalité. Le théâtre est une optique où un rosier réel ne fait point d'effet. Il y faut un

rosier peint,et encore un beau rosier de maître n'y ferait pas plus d'effet. Il y faut de la peinture à la colle, une espèce de tricherie. Et de même pour la pièce. A la lecture, la pièce n'est pas gaie. Elle est triste au contraire. C'est si vrai que ça ne fait pas rire et, comme on ne s'intéresse à aucun des personnages, on ne s'intéresse pas à l'action (1).

Cette dernière remarque est-elle bien fondée? A s'en tenir strictement aux règles du théâtre, il semble qu'on aurait dû reprocher plutôt à Flaubert d'avoir brodé, sur le thème d'une compétition électorale dont Rousselin est le héros, une intrigue un peu trop compliquée, — s'il est vrai toutefois que l'intérêt dramatique veut être ménagé dans le développement continu d'une crise, concentré autant que possible sur la tête d'un ou deux personnages qui dominent la pièce entière. On se souvient en effet que, dans *le Candidat*, l'intérêt porte non seulement sur la lutte de Rousselin contre Gruchet et contre M. de Bouvigny, mais encore sur l'amour de sa fille Louise pour Murel, de Mme Rousselin et de miss Arabelle pour Julien Duprat. En apparence, une triple alternative soutient l'attention des spectateurs : Rousselin sera-t-il député? Louise épousera-t-elle Murel ou Onésyme de Bouvigny? Julien sera-t-il l'amant de miss Arabelle ou de Mme Rousselin?

(1) Lettre à G. Flaubert, reproduite dans *le Théâtre* (éd. Conard), p. 512.

Mais ce n'est là qu'une apparente complexité, car l'élection de Rousselin demeure en fait l'idée directrice de toute la pièce. George Sand avait cent fois raison dans sa critique, car pour tout dire l'intérêt du *Candidat* n'est pas de savoir si oui ou non il y aura mariage ou adultère au tomber du rideau ; il n'est même pas de savoir si Rousselin sera élu. Il repose uniquement sur l'analyse logique et savante des situations psychologiques où l'amour, la crainte, l'espoir du succès, poussent ce médiocre ambitieux. Assurément, c'était un maigre régal offert à la masse du public, qui bâille souvent aux comédies de Molière et qui n'a pas encore compris *le Misanthrope*. L'ennui de réfléchir devait éloigner d'une comédie qui exigeait une sérieuse tension d'esprit, et qui tire sa portée non de l'accumulation ou de la bizarrerie des événements, mais de l'étude impartiale des caractères.

Enfin, à l'échec du *Candidat*, il y eut sans doute une raison plus décisive encore : c'est que Flaubert, avec la toute-puissance de son génie sarcastique, avait écrit la pièce qui flétrissait le plus grand travers peut-être, et sans doute le plus répandu, de l'époque contemporaine. « Dans un pays comme le nôtre, où tout le monde peut être candidat, où chacun est de droit électeur ; dans un pays où le suffrage universel est la base de la société politique, une comédie politique mettant en

scène électeurs et candidats, dans la constatation impitoyable de leurs ignorances et de leurs platitudes, pouvait-elle réussir (1)? » Dupé par le titre, le public s'était attendu à *Rabagas*. Tous les partis, *le Figaro* et *le Rappel* (2), se retournèrent dans un commun accord contre l'auteur. Les conservateurs furent fâchés de ce qu'il n'attaquait pas assez violemment les républicains : « les communards eussent souhaité quelques injures aux légitimistes (3). »

Au mépris des habitudes littéraires de Flaubert, chaque groupe voulut voir dans cette œuvre un pamphlet de ses propres théories. On ne comprit pas que, loin de prendre position pour ou contre personne, il avait jugé là, comme dans ses autres ouvrages, les individus et les choses à un point de vue supérieur, sans plaidoyer ni réquisitoire ; que *le Candidat* lui avait servi à présenter seulement un nouvel échantillon de la sottise humaine qu'il poursuivait avec délices dans toutes ses manifestations : que c'était, pour la vie politique, un cri de misère et de scepticisme analogue au cri de néant philosophique qu'il poussait, au même moment, et d'une manière si éclatante, dans *la Tentation de saint Antoine*. Or le public du théâtre, s'il accepte

(1) M. Henry Céard, *art. cité*.
(2) *Corresp.*, IV, 200.
(3) *Corresp.*, IV, 198.

la raillerie de quelques opinions particulières, ne tolère pas le scepticisme universel, ni la moquerie générale des convictions sur lesquelles il vit. Il devait se refuser à cette réalité qui atteignait la conscience démocratique dans ce qu'elle a de plus précieux, l'illusion que chacun conserve en soi-même de sa propre importance politique. Sur ce point, les moins lettrés ne pouvaient manquer d'unir leurs protestations à celles des critiques. Ceux-ci avaient commencé d'enterrer solennellement *le Candidat*, en déclarant « ce n'est pas du théâtre », en interprétant comme une injure directe le tableau vivant des intrigues électorales, en ne voulant pas écouter la leçon très haute et très amère qui s'en dégage ; les autres, les plus nombreux, achevèrent le désastre. Flaubert s'abusait étrangement en affirmant qu'il avait « raté » un sujet par lui-même excellent ; il était, au contraire, ce sujet, — traité comme il avait traité le sien — de ceux auxquels on ne pardonne guère, qui sont condamnés d'avance et dont la perfection plus grande n'aurait jamais écarté le danger.

IV

Après l'échec du *Candidat*, il ne pouvait plus être question de jouer *le Sexe faible* au Vaudeville. S'il se fût agi de lui seul, Flaubert, à ce

moment, eût renoncé sans doute à faire représenter ailleurs cette comédie, et l'eût définitivement reléguée dans ses cartons. Mais le souvenir de Bouilhet, l'intérêt pécuniaire des héritiers du poète, étaient en cause. Surmontant ses répugnances, il porta donc *le Sexe faible* à Perrin, directeur du Théâtre-Français. Perrin trouva la pièce scabreuse et inconvenante : « Mettre un berceau et une nourrice sur la scène des Français, s'écria-t-il! Y songez-vous (1)? » L'écrivain voulut alors tâter de l'Odéon. Duquesnel fit attendre deux mois sa réponse, et finalement renvoya le manuscrit par l'intermédiaire de la Direction des théâtres, sans un mot d'explication. Toutefois, dans l'enveloppe ministérielle se trouvait la lettre d'un sous-chef de bureau, qui malheureusement ne nous est point parvenue, mais que Flaubert qualifie : « un chef-d'œuvre d'impertinence ». — « On n'écrit pas de cette façon-là, ajoute-il, à un gamin de Carpentras apportant un vaudeville au théâtre Beaumarchais (2).» C'était encore l'inévitable rançon de sa précédente défaite. Ses compatriotes ne lui marquaient pas plus d'indulgence. Nous lisons dans une lettre à George Sand ce trait délicieux et navrant à la fois de psychologie humaine : « Les bourgeois de Rouen, y compris *mon frère*, m'ont parlé de la chute du

(1) *Corresp.*, IV, 209.
(2) *Ibid.*, 216 (3 juillet 1874).

Candidat à *voix basse* et d'un air contrit, comme si j'avais passé en cour d'assises pour accusation de faux. Ne pas réussir est un crime; et la réussite est le critérium du bien... Pourquoi met-on des matelas sous certaines chutes, et des épines sous d'autres (1)? »

Le 28 juin, à la veille de partir pour un voyage en Suisse et « ne sachant plus que faire du *Sexe faible* », il se décida à remettre la pièce à Weinschenk, directeur de Cluny. Deux jours après, le 30, lettre enthousiaste de Weinschenk qui déclarait la pièce « parfaite » et laissait entrevoir un grand succès d'argent (2). Il promettait de la faire passer le plus tôt possible, au mois d'octobre sans doute, après *les Héritiers Rabourdin*, de Zola. Et déjà deux journaux, *le Figaro* et *le XIX^e^ Siècle* avaient publié l'information (3). « Je te prie de croire, disait Flaubert à sa nièce en lui annonçant la bonne nouvelle, que je ne me monte pas le bourrichon du tout, me rappelant l'engouement de Carvalho, puis son refroidissement. Cependant qui sait (4) ? »

L'affaire fut tout près d'aboutir. On avait engagé des acteurs, on parlait d'entrer en répétitions. L'ad-

(1) *Corresp.*, IV, 209 (antérieure à juin 1874).
(2) *Ibid.*, V, 338-339 (juillet 1874). — *Voir aussi* tome IV, p. 219 (14 juillet).
(3) *Ibid.*, V, 336 (8 juillet).
(4) *Ibid.*, 339. — Voir aussi IV, 219.

miration de Weinschenk ne faiblissait pas. Flaubert, à l'idée de « remonter bientôt sur les planches, de s'exposer derechef aux injures de la populace et des folliculaires », se sentait la force d'affronter « ces nouvelles bourrasques (1) ». Mais cette fois sa belle tranquillité se nuançait de réserve prudente ; instruit par l'expérience, il attendait, pour y croire, la réalisation des espérances qu'on faisait miroiter à ses yeux (2). Tout en poursuivant d'ailleurs ses démarches rebutantes, il travaillait toujours *Bouvard et Pécuchet*, dont la moindre phrase l'inquiétait beaucoup plus que le sort du *Sexe faible*.

Pourquoi, brusquement, en novembre, les événements prirent-ils une tournure toute différente ? Nous ne le savons pas exactement. Une lettre du 2 décembre à George Sand dit seulement :

J'attendais pour vous écrire que j'eusse à vous apprendre quelque chose de certain sur *le Sexe faible*. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y a huit jours je l'ai retiré de Cluny. Le personnel que Weinschenk me proposait était odieux de bêtise, et les engagements qu'il m'avait promis il ne les a pas faits. Mais, Dieu merci, je me suis retiré à temps. Actuellement ma pièce est présentée au Gymnase. Point de nouvelles jusqu'à présent du sieur Montigny (3).

(1) *Corresp.*, IV, 221, et V, 339.
(2) *Ibid.*, IV, 221.
(3) *Ibid.*, IV, 232. — La lettre du 8 octobre 1874 adressée par Th. de Banville à Flaubert, dont nous parlons plus loin, précise

Cette réponse fut bientôt une fin de non-recevoir catégorique. Elle clôture définitivement l'histoire du *Sexe faible*, dont le manuscrit revint alors à Croisset, d'où il ne devait plus sortir jusqu'à la mort de Flaubert.

On hésite à prononcer un jugement sur cette comédie, qui ne parut donc jamais au théâtre, et qui demeura même inédite jusqu'en 1911.

Le sujet en est fort intéressant : le sexe faible opprime le sexe fort, et trouve dans sa prétendue faiblesse la meilleure des armes et la plus efficace pour imposer aux hommes une tyrannie de tous les instants. Qu'elles soient mères, épouses ou courtisanes, qu'elles jouent les Egérie près des hommes en place, ou que, servantes-maîtresses, elles asservissent les vieillards dont elles exploitent les passions, qu'elles soient entretenues par de jeunes écervelés, ou qu'elles soient à leur foyer le modèle bourgeois des épouses, pour qui le mari ne compte plus dès qu'elles ont un enfant, — partout les femmes imposent aux hommes leurs volontés et leurs caprices. Pour y parvenir, elles emploient tour à tour la violence ou la cajolerie. Elles flattent

quelque peu les causes de la rupture avec Weinschenk. Il s'agissait sans doute des engagements pris vis-à-vis de Mme Doche pour le rôle de Mme de Grémonville. Weinschenk estimait que la pièce « ne justifierait pas l'emploi d'une étoile ». Banville était de cet avis : « Que l'intérêt appartienne à l'ensemble de l'œuvre et ne soit détourné par aucun rôle en particulier, ce n'est pas un défaut, au contraire ; et je pense que le résultat ne peut qu'y gagner. »

ou rudoient; un instinct plus sûr que tous les raisonnements, et qui, parfois même, leur tient lieu d'esprit, les avertit des moyens propres à séduire ou à dominer. Comme l'araignée qui tend sa toile et qui, sans bouger, attend que la proie vienne d'elle-même se prendre, les femmes guettent leurs victimes, combinent leurs coups. L'homme pourra se débattre et en appeler devant l'opinion, les apparences seront toujours contre lui.

Mais quel effet cette pièce aurait-elle produit à la scène? Les critiques dramatiques se seraient-ils montrés moins sévères pour elle que pour *le Candidat?* Le public l'aurait-il mieux appréciée? A peine d'ailleurs peut-on discerner la part exacte qui revient à Flaubert dans la composition de cette œuvre, écrite sur un scénario de Bouilhet. Le dialogue est entièrement de lui, à n'en pas douter : il porte, au demeurant, sa marque indiscutable. Mais quelle est l'importance des modifications introduites par lui dans la composition des cinq actes, il est impossible de le savoir au juste. Si l'on était tenté d'y relever quelque défaut de construction, ou d'en louer particulièrement quelque scène, il serait à craindre que le reproche ou l'éloge ne tombassent point à leur adresse.

Théodore de Banville connaissait *le Sexe faible;* en octobre 1874, chargé par Flaubert de régler avec Weinschenk certaines questions relatives à la dis-

tribution des rôles, il s'était fait communiquer le manuscrit de la pièce, et, quelques jours après, il écrivait à son ami une longue lettre résumant les objections que lui avait inspirées cette lecture (1). Il en comptait deux principales.

D'abord, après avoir admiré comme il convient l'intrigue de la comédie, l'invention du sujet (et cet éloge visait Bouilhet plus que Flaubert), Banville disait :

L'idée est celle-ci : la tyrannie de la femme est violente, écrasante, invincible, tracassière, variée, multiforme, inévitable, dans quelque situation qu'on soit placé. A la bonne heure. Mais il faudrait que, dès le commencement, un personnage formulât cet argument pour le public et lui dît : Voilà ce que nous allons vous montrer. Il faudrait mieux que, tout le long de la pièce, il fût là pour redire : Vous voyez que, comme nous l'avions annoncé, la tyrannie de la Femme, etc. — On a beau montrer au public une chose sous tous ses aspects, il ne la verra jamais si on ne lui dit pas : Remarque que nous te montrons cette chose.

La seconde objection était relative au dénouement. Banville le jugeait aussi beau que celui de *Georges Dandin*, aussi terrible. Mais il regrettait que Flaubert l'eût exprimé par un seul mot, qui est la dernière réplique de Paul Duvernier, triste

(1) Cette lettre a été publiée pour la première fois dans le *Théâtre* de Flaubert, édition Conard, pp. 521-523. Elle est datée du 8 octobre 1874.

victime de cette tyrannie féminine et contraint par toutes ses mésaventures d'accepter une modeste situation d'employé : « *Voulez-vous bien me dire où est ce bureau, Madame?* »

C'est, remarquait Banville assez justement, mettre tous ses œufs dans le même panier et confier ce panier aux flots irrités ; car supposez que l'acteur ait une hésitation dans la voix, — supposez qu'à ce moment-là on remue un petit banc, qu'on ouvre une porte de loge, et on n'entend pas le mot. Et vous n'avez plus de dénouement. Mais je vais plus loin : il n'est même pas utile qu'on ouvre ou ferme une porte de loge, car le public n'entend pas un mot s'il n'est pas prévenu qu'on va le lui dire et qu'il l'entendra ; ceci est encore axiomatique.

Il conseillait donc de ménager cette réplique, d'en préparer l'effet par une succession d'interrogations « pressées, impitoyables, implacables », dont la meute féminine qui le poursuit eût au dernier moment accablé Paul, après un silence qui eût commandé l'attention du public. Il suggérait même d'appuyer ce mot « effroyable » par une deuxième réplique plus décisive encore, que prononcerait en dernier lieu, pendant que tomberait le rideau, un autre personnage intervenant là pour résumer la pièce et en dégager la moralité.

Flaubert, quoi qu'il en ait dit à sa nièce (1), ne

(1) *Corresp.*, V, 359 (octobre 1874) : « Le dit Banville m'a donné quelques bons avis que je *tâcherai* de suivre », dit seulement Flaubert.

tint aucun compte de cette seconde critique : le dénouement du *Sexe faible* n'est du moins aucunement modifié ni renforcé dans le texte publié que nous connaissons aujourd'hui. A-t-il fait davantage son profit du premier conseil, qui peut-être l'aurait obligé à bouleverser tout son premier acte, à une date où la pièce était déjà distribuée et prête à entrer en répétitions ? Nous l'ignorons. Au surplus, l'exposition reste très suffisante. Le personnage réclamé par Théodore de Banville existe, c'est un vieux célibataire, ami de Paul et voué d'autant plus sûrement à tomber dans une embûche féminine qu'il a mieux fait le fanfaron. Ce sont ses bravades qui renseignent le public, et peut-être trop exactement, car on devine que ce farouche mysogine sera tout à l'heure « pincé » à son tour ; sa volte-face deviendra une preuve nouvelle de la puissance des femmes.

Mais à supposer même fondées les observations de Banville, ces quelques défauts de détails étaient-ils de nature à compromettre le succès de la comédie? Nous ne le pensons pas. Elle les rachetait d'ailleurs par bien des qualités scéniques indéniables, par le développement varié et continu de l'intrigue, par la netteté et le style du dialogue, par plusieurs épisodes d'un comique très réel et dérivant de la plus pure tradition classique : on peut citer en exemple tout le quatrième acte, où certain

M. Roch, qui enseigne à une ancienne femme de chambre devenue courtisane l'art et les nuances de la conversation, évoque directement le souvenir de M. Jourdain et de son maître à danser, ou d'Oronte débitant son fameux sonnet (1). Quelques caractères masculins eussent paru peut-être un peu naïfs, un peu effacés, celui de Paul notamment, qui offre une soumission sans doute trop facile, trop passive, au despotisme de sa mère, de sa femme, de sa belle-mère et de sa maîtresse. Malgré tout, *le Sexe faible* est, dans l'ensemble, d'une veine meilleure que *le Candidat*. Il présentait en tous cas l'avantage certain de n'exposer à aucun des inconvénients politiques qui avaient provoqué en partie la chute de l'autre.

Et cependant, il reste permis de se demander si un sort pareil ne lui était pas réservé, si les scrupules et les refus successifs de tous les directeurs à qui cette pièce fut présentée n'ont pas évité à Flaubert une seconde déconvenue aussi éclatante que la première.

C'est qu'en effet il subsiste un désaccord manifeste entre l'exécution du *Sexe faible*, qui veut être comique (et qui l'est très souvent), et le sujet qui, à bien réfléchir, n'est pas plus gai que celui du *Candi-*

(1) Ici encore on peut se demander si l'invention des personnages épisodiques n'est pas le fait de Bouilhet, plus homme de théâtre assurément que Flaubert, et qui, d'ailleurs, avait du comique théâtral une notion sensiblement différente.

dat. Ici et là, l'auteur semble dire : hâtons-nous d'en rire, de peur d'avoir à en pleurer; mais on devine que son tempérament lui donne peu l'envie de rire, ou du moins que son rire est sans joie. Ce n'est pas l'ironie d'un Beaumarchais, c'est encore l'amertume profonde, le scepticisme désabusé d'un observateur qui voit les choses de haut et de loin, habile à démêler les mobiles secrets des actions humaines et les laideurs dissimulées des caractères, qui ne s'en tient pas aux apparences et veut voir partout l'envers des choses, et pour qui les choses expriment toujours l'éternelle misère de tout, et ce qu'il appelait « l'embêtement de la vie ».

Celui-là, ce philosophe, ce psychologue pénétrant, constate et ne veut pas juger. Il n'écrit pas pour flétrir un vice ou un travers de l'esprit, ni pour satisfaire sa propre indignation, mais pour décrire sous leur aspect général, universellement vrai, des situations réelles et banales, des personnages choisis immédiatement dans la moyenne, en raison de ce que les uns et les autres comportent de moins exceptionnel, de moins distinctif par rapport au monde et à l'humanité vus en bloc. Pour traiter le sujet du *Sexe faible*, comme pour traiter le sujet du *Candidat*, il eût été plus à l'aise dans les formes larges du roman que dans le cadre étroit et conventionnel du théâtre. Et nous sommes ainsi amenés à conclure qu'en écrivant ces

deux comédies sur le tard de son existence, si Flaubert réalisait un rêve, une hantise de sa jeunesse, peut-être n'avait-il pas alors acquis, et même n'avait-il jamais possédé, au fond, les qualités d'un auteur comique.

Ou plutôt ne se méprenait-il pas sur la signification propre des mots, quand il parlait du comique théâtral et du grotesque de la réalité ? On trouve souvent, dans sa *Correspondance*, l'idée du théâtre associée à la découverte d'un nouveau ridicule moral ou physique chez ses contemporains.

Il se croyait doué, raconte M. Emile Bergerat, du don de bouffonnerie de haute graisse, et il se faisait fort de faire sauter de rire les ceintures aux bedons des badauds, par des turlupinades du Pont-Neuf. Son chef-d'œuvre était pour lui la pantalonnade furibarde dénommée : *le Pas du Créancier*, qu'il avait apprise à Gautier et qu'ils dansaient ensemble à Neuilly avec des contorsions d'Aïssaouas et de derviches tourneurs. — « Ça, c'est du théâtre, s'écriait-il en s'effondrant, ruisselant, sur les divans, — et du vrai (1) ! »

Voilà précisément, nous semble-t-il, où gît la confusion qui devait l'amener à écrire ces deux pièces, sinon négligeables dans son œuvre, au moins fort peu théâtrales en soi et qu'effaceront toujours ses romans. Car ce comique idéal, dont *le Pas du créancier* est un exemple, vieux reste des

(1) Emile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, II, p. 132.

plaisanteries démesurées du « garçon », du « père Couillère » ou de « l'hôtelier de Nevers », il était seul, ou presque seul, à en ressentir pleinement la force interne. S'il eût osé développer librement, hors de toute contrainte, ce sens inné qu'il croyait en lui, il n'eût produit que des œuvres follement échevelées, des farces d'atelier propres tout au plus au divertissement passager d'artistes comme Gautier, mais que d'autres, comme les Goncourt, ne comprenaient déjà plus, et qui n'eussent jamais trouvé, à coup sûr, un public pour les applaudir.

En 1846, cet amour du grotesque truculent l'avait amené à la parodie scabreuse de *Jenner*, et plus tard à projeter un vaudeville, intitulé *le Phoque par amour*, dont Mme Judith Gautier a raconté l'histoire (1).

Pourtant, à y regarder de près, l'origine de ce comique un peu gros, il faut encore la chercher uniquement dans son penchant à l'observation pessimiste de la réalité, dans sa haine de la bêtise, de la turpitude morale, de la difformité physique, qu'il s'appliquait à découvrir partout en promenant autour de lui son « regard de myope. » S'il paraît s'en amuser, si vraiment il lui arrive d'en rire, son rire garde toujours la sonorité un peu fausse et profondément amère du rire de Yuck, un des per-

(1) Mme Judith Gautier, *le Second rang du collier*, pp. 267 et suiv. (Paris, Juven, 1909).

sonnages de *Smarh*, symbole du Grotesque, qui bafoue sans trêve l'homme orgueilleux et misérable, et dont l'ironie énorme, éternelle et cynique, salue férocement la chute promise à qui tente de s'élever vers l'inaccessible idéal, mais qui en même temps se désole de le savoir inaccessible.

Dès lors, comment Flaubert aurait-il pu concilier le débraillé violent de ce comique théâtral, les bouffonneries outrancières dont il avait réjoui sa jeunesse, avec les froides exigences de son esthétique? Le jour où, fervent adepte de l'art pour l'art, et parvenu à la pleine maîtrise de son talent, il eut l'idée de revenir au théâtre, ce fut pour écrire d'abord une féerie, genre libre où les fantaisies même excessives sont des qualités, et qui lui permettait de ne pas trop bâillonner encore sa nature prompte aux expansions lyriques. Mais quand, avec *le Sexe faible* et *le Candidat*, il voulut aborder ensuite une forme plus pure, plus élevée, de l'art dramatique, composer de véritables comédies de mœurs ou de caractère, il se trouva qu'alors sa notion du *comique* heurtait la discipline sévère qu'il s'était imposée pour réaliser son idéal d'Art descriptif, impassible et impersonnel. Il s'était persuadé, en effet, que, pour montrer la réalité sous un aspect comique, et en même temps faire œuvre d'art, point n'était besoin de dégager du réel des contrastes violents, ni de le traiter en charge, mais

seulement de le représenter sous son vrai jour, sans le dénaturer, sans le juger. La méthode qu'il avait employée dans ses romans, il en fit alors application au théâtre. A ce point de vue, il reste exact de dire que les aventures de Rousselin et de Paul Duvernier sont humainement, philosophiquement *comiques*, autant que celles de Bouvard et Pécuchet. Mais c'est un comique dont la portée échappe forcément au spectateur, et qui exprime si parfaitement la vérité que peut-être il ne convient déjà plus au théâtre.

CHAPITRE VI

UNE COMÉDIE POLITIQUE ANTÉRIEURE AU « CANDIDAT »

I

Il y a peut-être quelque danger à signaler des analogies, apparentes ou réelles, entre les œuvres des grands écrivains et celles d'auteurs obscurs ou inconnus qui les ont précédés, lorsqu'en même temps on n'est pas en mesure d'affirmer un rapport certain des unes aux autres. Malgré les précautions dont on croit s'être entouré, en dépit des réserves formulées, le lecteur peut être tenté de traduire *copie*, *source directe*, là où n'est écrit que *rapprochement*, *coïncidence fortuite*. Sous prétexte d'offrir à sa curiosité un document ignoré, on risque ainsi de lui laisser une idée fausse, ou qui a toutes chances de le devenir, si les ressemblances indiquées lui semblent en effet évidentes et remarquables. Plutôt que d'admettre le hasard d'une rencontre accidentelle dans le choix et

le développement de thèmes identiques, il croit apercevoir aussitôt une imitation déguisée, des réminiscences inavouées. Si, au contraire, rien ne paraît justifier la comparaison établie, le critique emporte le soupçon d'avoir entrepris à la légère une tâche ingrate, en essayant, sans raison valable, d'entamer la puissante originalité d'un maître.

Sans doute, il ne vient pas immédiatement à l'esprit que Flaubert, dont personne ne méconnaît la loyauté littéraire et la prodigieuse imagination, ait pu jamais s'approprier, même involontairement, l'inspiration ou l'invention d'autrui. Et pour notre part — nous devons le déclarer en tête de ce chapitre pour éviter toute équivoque — nous croyons très sincèrement qu'en 1873, lorsqu'il composa *le Candidat*, il ignorait jusqu'à l'existence d'une pièce écrite en 1837 et intitulée : *Une journée d'élections ou l'Ecole des électeurs* (1). Sa *Correspondance* n'y fait aucune allusion. Ni les *Souvenirs* de Mme Commanville et de Du Camp, ni le *Journal* des Goncourt, ni les mémoires des amis qui l'ont approché pendant les dix dernières années de sa vie et qu'il aimait tenir au courant de ses travaux, n'en parlent davantage. *Une journée d'élections* n'affronta d'ailleurs jamais la rampe — on verra pourquoi tout à l'heure, — et c'est encore

(1) *Une journée d'élections ou l'Ecole des électeurs*, comédie en cinq actes. *Paris, Le Normant*, 1837, in-8, v-162 p.

un motif d'estimer assez improbable que Flaubert l'ait jamais connue. Néanmoins l'hypothèse ne doit pas être écartée sans contrôle, malgré le silence des habituels témoins que nous interrogeons pour suivre la genèse de ses autres œuvres. D'abord, il est indéniable que l'une et l'autre comédie traitent de sujets analogues, comportent des situations très voisines, présentent dans leur agencement scénique et dans les caractères des principaux personnages des similitudes intéressantes. Il faut en outre se souvenir que, cinq ou six années avant d'écrire *le Candidat*, il avait annoté, en vue de *l'Education sentimentale*, un nombre formidable de volumes, de brochures, de pamphlets, pour y étudier les phases politiques, économiques et sociales du mouvement qui aboutit à la révolution de 1848. Or *Une journée d'élections* constitue à cet égard un document, puisque cette pièce flétrit précisément la corruption du régime électoral établi en principe par la Charte de 1830, définitivement organisé par la loi du 19 avril 1831, régime que l'opposition ne cessa de combattre pendant tout le règne de Louis-Philippe, et dont les républicains poursuivirent le plus ardemment la réformation. Plusieurs journaux de 1837 signalèrent à ce propos la publication de notre comédie. Que les recherches de Flaubert l'aient ainsi amené par hasard à la découvrir, c'est assurément chose possible. Mais

nous n'en pouvons dire davantage, rien n'autorisant à passer d'une supposition tout arbitraire à la plus fragile présomption.

En rapprochant du *Candidat Une journée d'élections*, nous n'avons donc pas la prétention de révéler une source inconnue de celui-là, mais seulement d'établir entre deux comédies du même genre un parallèle qui nous permettra, chemin faisant, de compléter ce qui a été dit dans le précédent chapitre sur l'œuvre de Flaubert. Et chacun jugera si les ressemblances méritent qu'on s'arrête à la conjecture, et qu'on tienne la première pièce pour l'origine, même très indirecte et très lointaine, de la seconde.

II

Une Journée d'élections, comédie en 5 actes, n'est pas signée. L'auteur, qui se nommait le comte Albert-Madeleine de Lezay-Marnésia, avait eu en effet d'excellentes raisons pour vouloir garder l'anonyme.

Né à Montonne, en Franche-Comté, le 6 juin 1772, Albert de Lezay-Marnésia s'était vu d'abord, à 15 ans 1/2, promu officier dans le régiment des Dragons-Orléans; il y servit jusqu'en 1790, époque où son père, membre de la Constituante, « désespérant du salut de la Monarchie », se mit en tête

d'aller chercher en Amérique un refuge contre la « sauvage anarchie qui débordait de tout part » et de fonder sur les rives de l'Ohio une colonie française (1). Son fils, qui l'accompagnait, a raconté en détails l'échec lamentable de cette entreprise. Faute de l'enrichir, la vie d'aventures trempa fortement le caractère du jeune noble, qui n'avait guère pris contact de l'existence auparavant qu'à travers les séductions de la société frivole à laquelle il appartenait. Revenu en France aux jours les plus terribles de la tempête révolutionnaire, atteint par la conscription, il acheva de courir le monde avec les armées de la République. En 1800, rayé de la liste des émigrés, il se retira dans ses terres et devint gentilhomme campagnard; quoique allié aux Beauharnais, il était assez mal vu de Napoléon et ne pouvait assurer son repos qu'en se tenant éloigné des affaires. Il voyageait en Suisse quand il apprit, un beau matin de 1815, par la *Gazette de Lausanne*, que Louis XVIII venait de le nommer préfet du Lot. En ce temps-là il suffisait encore d'être honnête homme pour arriver aux honneurs, sans avoir même à les solliciter. Une longue et brillante carrière administrative devait d'ailleurs justifier, et au delà, le choix du monarque. Si,

(1) Ces détails biographiques sont empruntés à « Mes Souvenirs, A mes enfants » [par le Comte A. M. de Lezay-Marnésia]. — *Blois, impr. de Lecesne*, 1854, in-4, VI-314 p.

dans les *Souvenirs* qu'il a dédiés à ses enfants, Lezay-Marnésia ne s'est pas ménagé les compliments les plus flatteurs, il a pu y joindre d'authentiques marques de l'estime, de la reconnaissance générale qu'il sut s'attirer dans le Lot, puis dans la Somme, enfin dans le Rhône, où Lyon garde encore la mémoire de ses bienfaits. Ce volume pourrait être intitulé : *le Livre d'or du Préfet accompli*. En 1828 le ministère Martignac confia à Lezay-Marnésia le département du Loir-et-Cher ; il y resta 20 ans, jusqu'au moment où l'avènement de la République le dépouilla de son siège, à l'unanime regret de la population.

Mais qu'auraient dit les bons Blésois, qu'auraient pensé les membres de la Chambre des Pairs, où il était entré en 1835, et son chef de l'intérieur, et le Roi lui-même, s'ils avaient alors connu la faiblesse de ce grand caractère, le péché mignon de ce citoyen vertueux, le petit défaut de ce fonctionnaire exemplaire : il se croyait des loisirs, et taillait volontiers ses plumes pour d'autres phrases que celles de ses rapports et de ses arrêtés. Le goût des belles-lettres lui venait de traditions de famille. Le marquis de Marnésia, son père, en même temps qu'un grand nombre de traités philosophiques et historiques, a laissé quelques poèmes : Un *Essai sur la Nature champêtre* en est le plus réputé. Son frère était également l'auteur d'ouvrages estimables.

Quant à notre préfet, le théâtre l'attirait particulièrement. Une première fois, en 1796, indigné de voir la France « humiliée, livrée à tous les genres de vice et de corruption sous le joug honteux du Directoire », il avait composé une comédie sous ce titre : *le Nouveau Misanthrope*. Longtemps après, relisant cet essai de jeunesse, il y découvrait encore « de l'élévation dans la pensée, de la verve, de la hauteur dans le style, des situations comiques et originales ». Son Alceste prenait vivement à partie les parvenus de toutes sortes, généraux, représentants, fournisseurs, qui des rangs les plus infimes de la société s'étaient, à force d'intrigues, élevés jusqu'au faîte de la fortune. Le malheur voulut que Lezay-Marnésia se compromît indirectement, vers cette époque, dans les spéculations de la colonie de Surinam. Poursuivi par la police consulaire en même temps que le banquier Talon, il vit saisir tous ses papiers, et dans le nombre le manuscrit de sa pièce. Celui-ci lui fut bientôt rendu, mais avec des annotations marginales de Fouché, qui conseillait la prudence. Et *le Nouveau Misanthrope* fut relégué dans les cartons où probablement il repose encore.

Comment, après cette mésaventure, devenu personnage officiel et très bien en cour, aurait-il pu, en 1837, signer de son nom une critique aussi violente des institutions établies qu'est *Une journée*

d'élections? Sans doute, le sujet choisi présentait des scènes piquantes *d'un heureux à propos.* Il offrait *à un sentiment honnête l'occasion de flétrir comme il le méritait un système électoral proposé par les fauteurs des nouvelles doctrines comme un élément de perfectionnement social, dont l'application n'était en réalité qu'un grand marché où se vendaient et s'achetaient les consciences.* L'intention de l'auteur demeurait, sans doute, essentiellement moralisatrice ; mais, par là même, d'autant plus dangereuse pour lui. Il battait en brèche les principes fondamentaux de la Charte Constitutionnelle, et sa simple dignité de préfet lui commandait impérieusement l'incognito. Il eût désiré, cependant, que sa comédie fût jouée ; mais le moyen, sans se trahir ? « D'ailleurs, ajoute-t-il avec un grand bon sens, pour parvenir à faire représenter un ouvrage, fût-il excellent, il faut ou être déjà auteur accrédité au théâtre et dans la faveur publique, ou se résigner à se prostituer en sollicitations, en basses flatteries, en génuflexions vis-à-vis du Directeur, des acteurs, des actrices, de je ne sais quels honteux protecteurs. » Ce rôle ne convenait ni à sa position, ni à son caractère. Il se contenta donc de faire imprimer la pièce par les soins d'un ami, qui s'acquitta de sa mission avec un zèle si discret que l'éditeur lui-même ne put (ou ne voulut) percer le mystère. Puis, par un habile et un peu bizarre

compromis, il en fit remettre des exemplaires aux « éminences théâtrales », aux grands journaux parisiens, voire aux Ministres eux-mêmes, espérant qu'on en parlerait, que bien des gens se reconnaîtraient aux portraits qu'il avait esquissés, que bien des susceptibilités s'en trouveraient blessées, qu'il en naîtrait un petit scandale d'où sa personnalité sortirait indemne. Mais l'événement répondit mal à son attente. Il eut tout juste la consolation d'obtenir quelques comptes-rendus favorables, notamment dans le *Journal des Débats* du 19 février 1837. On y vantait un tableau *tout neuf et très vertement tracé des mœurs politiques* en laissant entendre qu'il émanait d'un homme *assez haut placé dans l'administration pour être exactement renseigné.* — « Quand elle ne serait pas une bonne pièce, disait le critique des *Débats*, *l'Ecole des Electeurs* serait encore un bon programme, et par l'esprit sage et conservateur qui l'a inspirée nous voudrions qu'elle servît de règle aux élections qui vont avoir lieu. »

Ces éloges n'empêchèrent point l'œuvre de Lezay-Marnésia de passer généralement fort inaperçue : encore moins changea-t-elle le cours de l'histoire. Eût-il vécu très vieux, et bien plus que centenaire, l'auteur n'aurait sans doute jamais vu se réaliser les heureuses conséquences qu'elle devait entraîner *pour la moralité du peuple, pour la*

sûreté de la société, et pour la stabilité du Gouvernement.

III

Le sujet d'*Une journée d'élections* est d'une extrême simplicité.

M. de Melcy, *porté à la députation* par le vœu de ses concitoyens — (et nous reviendrons sur la signification exacte de ce rôle), — représente les opinions modérées de l'arrondissement. En face de lui se trouve un avocat nommé Prenant, candidat de l'opposition avancée, que torture le désir d'être élu. L'intérêt de la pièce porte, en apparence, sur la lutte des deux adversaires. Après bien des alternatives d'espoirs et de découragements, après bien des intrigues louches et des procédés répugnants, Prenant l'emporte, et le rideau tombe. — Si l'on veut maintenant réduire à sa charpente essentielle *le Candidat* de Flaubert, on n'aperçoit d'abord qu'un sujet analogue. Montrer, par des situations appropriées, les déformations d'esprit et de sens moral produites par l'ambition politique poussée à son paroxysme, chez des hommes qui ne sont pas naturellement mauvais, tel est le but commun à Flaubert et à Lezay-Marnésia.

Et par là, notons-le, les deux pièces rentrent dans la catégorie des comédies de mœurs plutôt

que des comédies de caractère. Habilement choisi pour frapper la curiosité, le titre de Flaubert est en réalité trompeur, parce qu'à s'en tenir à ce titre seul on peut se figurer que l'auteur a conçu le caractère de son Rousselin à peu près comme Molière celui de Tartufe ou d'Harpagon, Regnard celui de Dorante. Mais si l'on naît avare, hypocrite ou joueur, on ne naît guère candidat, on le devient. Etre candidat, c'est beaucoup moins un travers naturel de l'esprit qu'une situation favorisée par des circonstances spéciales, qui ne sont pas les mêmes de tout temps, qui n'ont pas toujours existé, dépendent surtout d'une époque, sont propres à un régime et non pas au fonds immuable et universel de l'âme humaine ; de sorte qu'il y a des personnalités plus ou moins étranges de candidats, bien plutôt qu'un *type* de candidat unique, — ou, si l'on veut encore, qu'exposer l'ambition d'un candidat aux élections législatives en 1837 ou en 1873, ce ne sera jamais exposer qu'une forme particulière de l'ambition s'exerçant dans des conditions déterminées de temps et de milieu, mais non l'ambition tout entière, prise comme une qualité ou un défaut inhérent à la nature de l'homme en général.

La remarque a son importance. Non qu'il s'agisse de classer la comédie de Flaubert ou celle de Lezay-Marnésia sous telle étiquette dramatique

plutôt que sous telle autre. La distinction de genres, en littérature, séparés par des cloisons étanches, n'est souvent utile qu'à fausser les jugements portés sur les œuvres et les écrivains. Mais on voit aisément qu'outre l'analogie d'ensemble signalée entre les deux pièces les autres similitudes de détail que nous relèverons par la suite prendront, en raison de ce fait, un relief bien plus considérable. Voulant décrire un tour d'esprit comme celui du Misanthrope, étudier dans sa plus grande généralité un vice très répandu comme la passion de l'or, on peut admettre que deux auteurs aboutissent aux mêmes conclusions, dégagent les mêmes traits psychologiques et moraux, sans être contraints de placer leurs personnages en présence de conjonctures identiques. La seule logique des idées voudra qu'ils se rencontrent, et le type qu'ils auront créé surgira, en dernière analyse, *indépendamment des péripéties de fait qui auront servi à le manifester*. Au contraire, le candidat de Flaubert et celui de Lezay-Marnésia, étant des individualités réelles beaucoup plus que des types universalisés, seraient presque nécessairement apparus très différents si les conditions essentielles du milieu où ils vivent. des obstacles auxquels ils se heurtent, des influences qu'il leur faut faire agir pour triompher, n'avaient été imaginées sensiblement pareilles. Prenant et Rousselin, en d'autres termes, *sont insé-*

parables de l'intrigue combinée pour les montrer aux prises avec leurs adversaires ; ils n'existent pas en dehors des événements qui constituent le scénario de l'une ou l'autre comédie. Aussi convient-il d'approfondir la comparaison, et d'examiner dans le détail jusqu'où se poursuivent les ressemblances.

Nous avons parlé déjà de l'intrigue du *Candidat* et nous avons fait remarquer que son apparente complication dissimulait en fait une action unique, ou plutôt que l'élection de Rousselin demeurait l'idée directrice de toute la pièce. Que sa fille Louise épouse Murel ou Onésyme de Bouvigny, que Mme Rousselin devienne, ou bien Miss Arabelle, la maîtresse de Julien Duprat, cela n'a d'intérêt qu'en raison du succès ou de l'échec possible de Rousselin. Le talent de Flaubert a été de subordonner jusqu'au bout la solution des deux premières alternatives à la solution de celle-ci : Rousselin sera-t-il, ou ne sera-t-il pas député ?

On pourrait assez exactement figurer les personnages du *Candidat* comme des pantins solidaires les uns des autres : que l'un d'eux fasse le moindre geste, il tire aussitôt sur la ficelle dont dépend tout le système, et modifie du même coup l'attitude, l'orientation des autres pantins. Quelque mérite théâtral qu'on veuille d'ailleurs lui reconnaître, cette étroite connexion de ce que nous nommerons *l'intrigue électorale* par rapport aux deux *intri-*

gues amoureuses est l'idée qu'il importe de dégager. Nous rencontrons en effet une idée similaire dans la comédie de Lezay-Marnésia.

Celui-ci, comme Flaubert, s'est ingénié à placer son futur député dans des situations de fait telles que son désir d'être élu se trouve successivement en antagonisme avec sa conscience d'homme, de mari et de père.

Pour s'assurer des voix, Rousselin joue de sa fille comme d'un miroir à alouettes, pour séduire tantôt le parti modéré, avec Onésyme de Bouvigny, tantôt les socialistes, qui obéissent au mot d'ordre de Murel. Il finit par sacrifier à son ambition le bonheur de son enfant, avec le plus parfait cynisme. C'est la conclusion *écœurante* que George Sand reprochait à Flaubert.

Dans *Une journée d'élections,* Prenant a de même une fille, être falot, sans consistance, qui ne paraît en scène que tout juste le nécessaire. Cécile est amoureuse d'un certain Merville, « type de Jeune France », dit l'auteur, pour excuser probablement l'amoralité brutale de son rôle. Ce Merville est un noceur, sceptique, désabusé, qui se vante de n'écouter que son égoïsme et de ne comprendre rien au delà de sa propre satisfaction. Voici d'ailleurs un fragment du dialogue qui peint assez le caractère de ce triste sire :

Ah bien oui, s'écrie-t-il, la conscience, la patrie, beaux mots dont chacun s'empare pour faire des dupes, brillant vernis dont on couvre des intérêts tout personnels ! La conscience ! chacun n'a-t-il pas la sienne, dont le témoignage est généralement assez complaisant ! Et la patrie ! elle est là où sont les affections, voilà le vrai ! Moi je suis sincère, et j'avoue tout bonnement que j'ai beaucoup d'affection pour ma personne... (1).

Le Murel de Flaubert, quoique vaniteux, intrigant, léger, criblé de dettes, est peut-être moins odieux. Merville, bien entendu, ne songe pas à épouser Cécile, qui n'est pas de son monde et n'aura qu'une dot minime. Mais il a formé le projet de la séduire, pour lui faire faire « un petit voyage pittoresque », simplement parce qu'elle est jolie fille et lui procurera des instants agréables. Après quoi, il l'abandonnera. Or, Merville est électeur. Neveu de l'autre candidat, M. de Melcy, il a peut-être quelque poids dans le parti hostile à celui de Prenant : l'auteur ne le dit pas en termes formels, mais rien n'empêche de le supposer. En tous cas, sa propre voix lui appartient : et pour approcher Cécile, il va l'offrir sans vergogne à Prenant, ce qui ne lui coûte guère du reste, car il n'a pas plus d'opinions politiques que d'autres croyances.

Quel est, dit-il, l'électeur qui en use autrement ? l'un vote pour un ministériel, dans l'espoir d'en obtenir

(1) Acte I, scène II.

une place ; un autre fait bien haut de l'opposition pour se faire acheter bien cher ; d'autres cherchent à renverser le ministère, comptant prendre place dans celui qui lui succédera ; d'autres encore vendent leurs suffrages pour bien moins, pour quelques gorgées de vin, pour un repas de cabaret, pour l'intérêt de leurs ventres, enfin ; moi,si je sacrifie,c'est à l'amour ; c'est de meilleur goût du moins (1).

Rappelons-nous la conduite de Murel. Lui aussi modèle à plaisir ses convictions sur les chances de son amour, et emploie son influence au profit de son égoïsme. Tantôt il tend la main à Gruchet, tantôt à Rousselin. Que l'un ou l'autre triomphe, peu lui importe, pourvu qu'il obtienne Louise. Et comme, aux yeux de Flaubert, électeurs et éligibles n'ont pas l'esprit plus stable ni plus honnête qu'aux yeux de Merville, c'est Murel, en définitive, qui mène toute l'intrigue. Nous nous trouvons ainsi en présence de situations très voisines, où l'amoureux de chaque comédie témoigne d'une mentalité analogue, et use de procédés semblables pour atteindre un but presque identique.

L'une et l'autre aventure ont enfin des résultats aussi fâcheux : Prenant, ne voulant considérer dans Merville qu'un électeur gagné à sa cause, le laisse pénétrer chez lui avec une imprudence aussi coupable qu'est odieux le marchandage de Louise par

(1) Acte I, scène II.

Rousselin. Cécile se fait enlever avec beaucoup de complaisance ; son père en apprend la nouvelle quelques instants avant la fermeture du scrutin ; mais à cette heure il a bien d'autres soucis en tête ; et, dominé par l'émotion de sa candidature, il répond froidement à Mme Prenant tout en pleurs :

En fuite ! enlevée ! Cécile ! qu'est-ce à dire ?... et c'est à moi que vous venez en demander compte ! N'est-ce pas à la mère à surveiller sa fille ? Suis-je sa mère, moi ? La direction de la politique est mon affaire, à moi, celle du ménage est la vôtre !... C'est à vous à la chercher et à m'en rendre compte. Si vous aviez mieux gardé votre fille, vous n'auriez pas à la chercher. Rendez-la-moi vous-même (1).

Le mot de Rousselin : « Dodart, ma parole d'honneur, vivement ! — Après tout pourquoi n'aimerait-elle pas ce mari-là, il est aussi bien qu'un autre » (2), est à peine plus cruel.

Brûlé par la fièvre politique jusqu'à perdre toute notion du sentiment paternel, Prenant fait encore aussi bon marché que Rousselin de son honneur conjugal. Un certain Biennais, *électeur influent*, précise Lezay-Marnésia, courtise Mme Prenant. Si l'on pouvait obtenir son appui, le succès serait assuré. Prenant n'hésite pas : il encourage sa femme

(1) Acte IV, scène IV.
(2) Flaubert, *le Candidat*, acte IV, scène VII.

à employer *tout son ascendant, tous ses moyens de séduction, pour l'enchaîner à son parti.*

Mme PRENANT. — Je lui ai déjà parlé, je lui parlerai encore, et j'espère...

PRENANT. — Vous espérez, mais c'est du positif qu'il faut, et tout de suite! Vous n'aurez pas mis assez de chaleur, assez d'instance...

Mme PRENANT. — Mais que puis-je faire de plus?

PRENANT. — Ce que vous pouvez faire ? je vous le dis, il faut le flatter, le piquer, y mettre de la coquetterie, faire des frais, des avances même, enfin employer tous les moyens dont les femmes, et surtout les jolies femmes comme vous, madame Prenant, savent si bien user quand elles ont à cœur d'obtenir quelque chose d'un homme.

Mme PRENANT. — Quoi, Monsieur, vous voulez que j'aille faire des agaceries, des avances à M. Biennais, qui déjà...

PRENANT. — Je ne dis pas précisément qu'il faille faire de ces avances... là... formelles... positives... mais comme ça, de ces gracieusetés auxquelles les hommes se laissent prendre... Enfin, ce qu'il faut faire pour le subjuguer. Vous devez bien le savoir et me comprendre, *car ce n'est pas là le cas d'y regarder de si près* (1).

Mme Prenant, indignée, révèle alors à son mari que Biennais lui a déjà fait des déclarations qui ne laissent aucun doute. Et Prenant de rire, de plaisanter sur la vanité des femmes « qu'un petit grain d'encens enivre, toujours disposées à voir un adorateur dans le premier homme qui leur

(1) Acte II, scène II.

adresse un regard de bienveillance » ; et de revenir à la charge, affirmant « toute cette pruderie fort déplacée » quand il s'agit d'intérêts aussi graves que ceux de son élection.

La discussion entre les deux époux traîne un peu en longueur. Le dialogue n'a pas cette vivacité heurtée, ces mots à l'emporte-pièce, qui conviennent au théâtre, qu'on eût aimé surtout à rencontrer dans une scène de telle importance. Mais elle correspond bien, toute question de style mise à part, à celle où Rousselin, malgré les soupçons qu'il garde contre Julien Duprat, charge sa femme d'une démarche auprès du jeune homme, pour le plus grand bien de sa candidature (1). Flaubert insinue seulement en deux phrases ce que Lezay-Marnésia met trois ou quatre pages à exprimer.

ROUSSELIN. — Voici Julien ; tu comprends, n'est-ce pas, tout ce qu'il faut lui dire.

Mme ROUSSELIN. — Oh, je saurai m'y prendre.

ROUSSELIN. — Je me fie à toi.

L'idée est exactement la même ; et, dans la scène suivante, les deux femmes jouent également bien leur rôle, font valoir des arguments pareils, mêlent de semblable façon les minauderies aux paroles sérieuses, font, ici et là, de leurs faveurs l'enchère d'un vote, et scellent par le même geste — par un

(1) *Le Candidat*, acte II, scène XII.

baiser sur la main qu'elles accordent — leur pacte d'adultère. Le parallélisme des deux comédies est donc complet sur ce point. Il y aura bien dans le dénouement quelque différence : Rousselin récoltera ce qu'il a semé, et pour reprendre le mot, d'un comique si vrai, qui termine *le Candidat*, « *le sera* » en même temps qu'élu député. Au contraire Mme Prenant reste à sa manière une honnête femme ; en feignant de se promettre à Biennais, elle ne veut que donner une leçon à son mari, et Prenant triomphe sans déshonneur. Il a même la chance de retrouver sa fille avant que Merville, le ravisseur, ait pu aboutir dans ses entreprises, tandis que la pauvre Louise Rousselin, liée par la parole de son père, doit épouser Onézyme de Bouvigny et perdre à jamais celui qu'elle aime. La conclusion de Lezay-Marnésia est d'une ironie moins douloureuse que celle de Flaubert. Mais c'est l'intention qu'il faut considérer ; au fond, Prenant mérite le même sort que Rousselin et ne vaut pas mieux, ni comme père, ni comme époux.

Cette brève comparaison des situations respectives en présence desquelles se trouvent les personnages révèle ainsi entre eux de surprenantes analogies de caractère, de moralité, d'attitude et même de langage. Rousselin et Prenant apparaissent partout comme le produit de conceptions identiques. Nous avons affaire non seulement à

deux candidats taillés sur le même patron, — ce qui paraît déjà remarquable, puisqu'il s'agit d'individualités plutôt que de représentants d'un type général, — mais qui, placés par leurs auteurs dans des milieux sociaux très rapprochés, professant des opinions peu distantes, poursuivant la même ambition, manifestent, à propos des obstacles qu'il leur faut vaincre, les mêmes déformations d'idées et de sentiments, et sacrifient dans les mêmes conditions leur vie privée à leurs vues politiques. Si l'on s'en tient aux péripéties essentielles de l'intrigue à laquelle ils sont mêlés, la concordance est d'une régularité remarquable. Sans doute, il subsiste entre Prenant et Rousselin toute la différence qui sépare une ébauche peinte à grands coups de pinceau d'un portrait minutieusement étudié et dessiné avec art. La psychologie de Prenant reste, malgré tout, assez rudimentaire. Nous découvrons quelques-uns de ses aspects, suffisants pour imaginer une silhouette d'ensemble, mais le personnage ne se détache nulle part avec cette vie intense, cette vérité réaliste que Flaubert a su imprimer à son Rousselin. Cependant, c'est toujours le même homme qui se dresse devant nous. C'est une mentalité de même ordre que nous apercevons dans les deux rôles. L'un n'a pas plus de scrupules que l'autre, et la fin, à leurs yeux, justifie également les moyens.

Ceux qu'ils mettent en œuvre pour acheter les

électeurs sont semblables : Rousselin promet un chemin de fer, achète des chevaux dont il n'a pas besoin, s'offre à obtenir une bourse d'études, donne de l'argent, fait miroiter l'appât de quelques décorations. Tiendra-t-il sa parole? Flaubert ne le dit pas. Mais il est certain en tous cas que la nécessité d'y faire honneur ne le préoccupe guère, au moment où il prodigue les assurances de son dévouement; que le but immédiat de son élection est tout pour lui; qu'il ne lui aurait pas coûté plus de promettre davantage encore, pourvu qu'il soit élu. Prenant a du moins une franchise plus explicite : « Promettons toujours, se dit-il à part lui, nous tiendrons après ce qui nous conviendra (1). » Et il diminue le fermage de ses terres, distribue pour l'avenir des perceptions, des justices de paix, satisfait à toutes les demandes, puis proclame : *Je vous promets, moi, de n'accepter aucune place pendant que je serai député* (2). Mais il ajoute tout bas : *Mais je me promets, à moi, de faire tout ce qu'il faudra pour m'en ménager une bonne après. — Parole de candidat*, avoue-t-il encore à la fin de la pièce, *c'était bon avant l'élection, après c'est autre chose* (3). *Vive le candidat qui paie*, hurlent les électeurs qu'il a

(1) Acte IV, scène III.
(2) *Ibid.*
(3) Acte V, scène VII.

confortablement abreuvés; n'est-ce pas aussi la pensée des électeurs de Rousselin, le mot d'une exactitude toujours actuelle qui résume le triste tableau des mœurs politiques tracé par Flaubert?

Faut-il maintenant aller plus loin, et poursuivre dans le détail la comparaison des deux comédies? Faut-il rapprocher de Heurtelot, un des personnages du *Candidat*, bottier de son état et électeur influent que ménage Rousselin, un des personnages de Lezay-Marnésia, Delaforme, cordonnier électeur auquel Prenant commande d'un coup plus de paires de bottes qu'il n'en faudrait pour le chausser jusqu'à la fin de ses jours? Ici encore, on trouverait sans peine des points de ressemblance curieux. Mais il s'agit d'épisodes secondaires dont l'intérêt peut être négligé. Seules sont importantes, semble-t-il, les analogies d'ensemble que nous avons signalées.

Pouvons-nous en tirer une conclusion? Nous ne le croyons pas. Et seraient-elles plus frappantes encore, rien n'autoriserait, en l'absence d'une preuve décisive, d'un document authentique, à admettre que Flaubert ait connu *Une journée d'élections* avant d'écrire son *Candidat*. Le sujet, par lui-même, était banal; il reste de ceux que chacun, sous un régime parlementaire, peut dégager du spectacle des événements quotidiens et étudier sur place pour en faire la matière d'une œuvre litté-

raire. Son choix n'implique aucune invention exceptionnelle (1). L'idée d'opposer l'ambition politique d'un individu à ses sentiments de famille devait pareillement se présenter à l'esprit des auteurs comme la plus favorable au développement de l'intrigue. Le cas de Rousselin et celui de Prenant, en effet, ne nous intéressent qu'au point de vue moral, et les extrémités où les entraîne leur désir d'être député devaient apparaître d'autant plus graves que ce désir étoufferait en eux des affections plus profondément enracinées dans le cœur de l'homme. De là cette nécessité de les imaginer tous deux mariés, de leur supposer à tous deux un enfant dont ils négligeront ou sacrifieront le bonheur. L'exemple d'un candidat célibataire eût été moins propre à montrer l'immoralité égoïste, la perversité que Lezay-Marnésia voulait flétrir, et Flaubert simplement décrire. Enfin, si les tableaux de mœurs qu'ils ont tracés expriment une conception également pessimiste, c'est que, toute proportion gardée, Lezay-Marnésia n'avait pas du monde politique meilleure opinion que Flaubert. Il constate dans ses *Souvenirs* « avoir vu des gouvernements de toutes les formes, sans voir jamais les peuples contents ; avoir assisté à de grandes révolutions

(1) Lezay-Marnésia le remarque lui-même dans sa Préface : « L'auteur, dit-il, ne prétend pas pour sa part au mérite de l'invention. Il n'a fait que choisir et copier des scènes dont chacun a pu être témoin aux élections. »

faites pour le bien et qui n'avaient produit que de grands crimes et de grands malheurs. » Il ajoute ailleurs : « Fatigué de l'existence où je n'ai jamais rencontré qu'incertitudes de bien-être et certitude de malheur, j'ai toujours eu plus ou moins le mal de la vie... » — Quant à Flaubert, sa comédie le replongeait, comme il dit, dans un de ces *milieux bourgeois* dont il avait horreur et dégoût; rien d'étonnant, par suite, qu'il n'ait pas trouvé, pour le peindre, des couleurs bien enchanteresses.

Mais en écrivant *Une journée d'élections*, Lezay-Marnésia n'a pas dissimulé qu'il avait eu l'intention de « faire œuvre morale ». Il a cédé à des préoccupations sociales, philosophiques, politiques, bien plutôt qu'à une inspiration purement littéraire. Et c'est ce qui crée entre sa comédie et celle de Flaubert, malgré toutes leurs similitudes d'exécution, une opposition radicale.

Sur ce point, le rôle de M. de Melcy, adversaire de Prenant, précise à merveille les intentions de Lezay-Marnésia et ne s'explique que par elles.

Grand seigneur, d'opinions conservatrices, Melcy appartient encore à l'ancien régime; il n'accepte qu'à regret le principe du suffrage censitaire, qui fait de son bottier un électeur. En face du candidat avancé, il se dresse comme un modèle et un exemple. C'est le type de l'honnête homme et du bon patriote. Il n'a pas d'ambition, il éprouve même

une certaine répugnance à entrer dans les affaires. Il n'a rien à gagner en estime et en considération, et *quoiqu'il ne puisse guère douter que la députation lui serait assurée, s'il voulait un peu s'y prêter*, il se refuse obstinément à poser sa candidature, à tenter aucune démarche pour se mettre sur les rangs. « Mais, déclare-t-il, s'il arrivait que l'opinion publique, à elle toute seule, sans ma participation, même contre mon vœu bien connu et bien sincère, fît de moi son élu, il me semble que ce témoignage de la confiance du pays serait si évident, si incontestable, si honorable, que je me croirais engagé par devoir à lui faire ce sacrifice (1). » Ce n'est guère le langage d'un candidat. Et il apparaît immédiatement que ce Melcy, conçu comme un caractère *d'une perfection imaginaire*, n'est qu'un porte-parole traduisant les idées de l'auteur en matière politique. L'utilité de son rôle est de faire contraste aux intrigues louches, à l'agitation aveuglée de Prenant. Pour achever d'évoquer le personnage, il faudrait citer tout une scène, la cinquième de l'acte premier, où deux citoyens notables viennent spontanément solliciter M. de Melcy d'accepter la députation :

« Notre visite, Monsieur, dit le premier, est un événement électoral dont il y a peu d'exemples. »

(1) Acte I, scène VII.

On le croira sans peine. Seul, le Royaume d'Utopie abrite peut-être de tels éligibles et des électeurs de cette trempe. Melcy repousse toute concession à ses principes, ne veut entendre parler ni de profession de foi, ni de réunions publiques, ni de programme autre que celui dont sa conduite privée, son désintéressement, sa vie entière offrent la garantie : « Quand un candidat, répond-il, vient dire aux électeurs : c'est à moi que vous devez confier les intérêts les plus précieux, ceux du pays, vous ne sauriez mieux les placer, mon dévouement est pur, c'est moi qui vous l'assure, — ce charlatanisme mérite-t-il quelque confiance? Non, la confiance ne se donne pas à la sollicitation; quand on est obligé de la demander, c'est avouer qu'on n'y a pas de droits acquis. » — Et son interlocuteur de répliquer : « Tout cela serait bon dans une société d'anges; mais nous avons affaire à des hommes, et il faut les prendre tels qu'ils sont. »

Disons mieux : ce rôle de Melcy est invraisemblable, et c'est le grand défaut d'*Une journée d'élections*. L'intérêt dramatique en est absent, puisque dès le début Prenant reste seul à courir les chances de l'élection, Melcy n'existant pas comme adversaire. Par suite, l'action languit, les événements se succèdent sans liaison, les tableaux les meilleurs, comme la scène entre M. de Melcy et le

cordonnier Delaforme (1), laissent l'impression de broderies factices ajoutées après coup pour nourrir une intrigue trop ténue. Au lieu d'un candidat unique, bien vivant comme est Rousselin, nous en voyons deux; mais ce dédoublement même n'assure à chacun que la valeur d'un symbole, et nuit à leur vérité objective.

Mélange disparate de conceptions idéalistes et de réalisme parfois un peu forcé, cette comédie dans l'ensemble, en dépit de solides qualités littéraires, n'avait donc rien de théâtral. Si Lezay-Marnésia n'a pu être joué, que son ombre s'en console! les spectateurs de 1837 n'eussent pas fait sans doute meilleur accueil à son œuvre que ceux de 1874, cette fois trop injustes, n'en firent à l'œuvre de Flaubert.

(1) Acte I, scène VI.

CHAPITRE VII

FLAUBERT ET SES ÉDITEURS

I

MICHEL LÉVY

Le premier éditeur de Flaubert avait été Michel Lévy : au lendemain du fameux procès qui conduisit le romancier sur les bancs de la 6e chambre correctionnelle, les 31 janvier et 7 février 1857, c'est en effet chez Lévy qu'avait paru, en deux volumes, la première édition de *Madame Bovary*.

L'ouvrage était habillé de cette couverture verte, familière au public, et connue comme la livrée de la maison où beaucoup des plus célèbres écrivains du temps, Balzac, G. Sand, Gautier, Lamartine, Stendhal, avaient publié leurs chefs-d'œuvre. Les poursuites même dont le roman de Flaubert avait été l'objet le recommandaient d'avance à l'attention de tous. Nulle réclame ne pouvait valoir celle que l'avocat impérial Pinard, parlant au nom de la morale sociale et religieuse, avait faite à l'œuvre de

ce débutant de province, qui pour son coup d'essai se révélait un maître. Après le texte tronqué, mutilé, de *la Revue de Paris*, chacun aurait hâte de lire dans leur version intégrale les pages qui venaient de provoquer un scandale tel que l'Impératrice elle-même, disait-on, était personnellement intervenue dans l'action judiciaire.

Dès le mois de novembre 1856, Lévy fit à Flaubert quelques propositions *qui n'étaient pas indécentes* (1). Mais celui-ci, exaspéré par ses démêlés avec *la Revue de Paris*, hésitait à donner *Madame Bovary* en volume. Il fallut l'insistance de sa mère et de Louis Bouilhet pour le décider (2).

On attendit encore l'issue du procès, qui se termina, nous le savons, par un acquittement. Quelques jours plus tard, un traité fut signé, aux termes duquel Flaubert consentait l'abandon de tous ses droits pendant cinq ans, contre le versement d'une somme de cinq cents francs (3). Deux mois s'étaient à peine écoulés que Lévy avait déjà vendu 15.000 exemplaires du roman et commençait un nouveau tirage : « *Aliter*, écrit Flaubert, *30.000 francs qui me passent sous le nez* (4). » Au début de 1858 parut une nouvelle édition de *Madame*

(1) *Corresp.*, III, 82.
(2) *Ibid.*, pp. 110 et 310.
(3) Mme Commanville, *Souv. int.*, p. XXXII.
(4) *Corresp.*, III, p. 142 (approximativement *mai 1857*).

Bovary. A la même époque à peu près, félicitant son ami Feydeau de la façon avantageuse dont celui-ci venait de céder à la maison Amyot l'exploitation de son *Daniel*, il constatait, non sans mélancolie, que, quant à lui, *la littérature jusqu'à présent lui avait coûté 200 francs* (1). Son traité avec Lévy fut renouvelé, nous ignorons dans quelles conditions. En douze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1869, *Madame Bovary* n'eut pas moins de sept éditions successives ; ce chiffre, qui paraîtra aujourd'hui dérisoire, indiquait alors un succès de librairie fort respectable.

Il n'avait pas attendu d'entrer en relations avec Michel Lévy pour concevoir, de tous les éditeurs en général, une opinion peu favorable. Si l'on trouve dans sa *Correspondance* plus d'une phrase cruelle à leur adresse, s'il blâme leur âpreté au gain et leur manque de goût littéraire, ce n'est pas seulement la conséquence de cette première déconvenue que lui fit éprouver la publication de son roman. Depuis longtemps déjà il avait la haine des éditeurs, autant que des critiques, et il ne pouvait pas les aimer. Entre eux et lui subsistait en effet un ferment d'antipathie irréconciliable, résultat immédiat de ses principes esthétiques et de ses convictions d'artiste.

On sait avec quelle intransigeance farouche, toute sa vie, il proclama le dogme de l'Art pur, ou pour

(1) *Corresp.*, III, pp. 189-190.

mieux dire *de l'Art pour l'Art*, à l'encontre de ceux qui font profession d'écrire soit pour gagner de l'argent, soit pour s'attirer quelque popularité, soit pour moraliser les foules, soutenir une thèse sociale, développer une croyance, proposer un enseignement ou poursuivre une propagande quelconque. Le seul but de l'Art, d'après lui, c'est de réaliser le Beau : hors de là, point de salut. Et son concept du Beau, inspiré d'abord des théories philosophiques de Cousin, s'était assez rapidement transformé et dénaturé dans son essence, au point de se définir bientôt exclusivement comme le contraire du Pratique, de l'Utile.

Plus exactement, à l'idée primitive que le Beau est un tout complet par lui-même, qui se suffit et *n'a pas plus besoin d'appui qu'une étoile*, vint se surajouter ce paradoxe que le véritable Artiste, pour rester dans son rôle et à la hauteur de sa mission, doit se dégager de toutes les préoccupations qui encombrent l'existence quotidienne. Sa conduite, vraiment noble et digne, lui sera uniquement dictée par la volonté d'accomplir de belles œuvres, par un amour fanatique, par un *appétit désintéressé* (1) du Beau. C'est sur cette double notion, théorique et appliquée, que repose son culte de l'Art; c'est elle que dégage partout l'analyse de ses principes littéraires ; et c'est aussi à son service qu'il employa si

(1) *Corresp.*, I, 216.

souvent les violences de son caractère, ses boutades ironiques ou cinglantes, ses indignations bruyantes, et ses gestes désordonnés de bon géant toujours prêt à partir en croisade pour la glorification de son dieu.

Or, la conséquence directe de ce principe devait l'amener à envisager comme tout à fait secondaire, accessoire, indépendant du labeur de l'artiste, le désir du succès, des acclamations populaires, le souci du jugement que portera sur son œuvre la postérité — et, pour le présent, la pensée du gain à réaliser en débitant sa marchandise. Non seulement l'artiste doit se maintenir fort au-dessus de ces considérations mesquines, et se garder d'y voir le but à atteindre, sous peine de déchoir; mais encore, il lui sera bien indifférent que son œuvre, une fois écrite, plaise au public ou non. C'est pour lui-même, pour son propre plaisir, qu'il l'a composée, *comme on fume ou comme on monte à cheval.* Il a voulu, au prix d'efforts inouïs, exprimer son idéal du Beau, il y est parvenu d'une manière qui lui paraît satisfaisante; qu'importe le reste, et les autres ?

Flaubert a donc le mépris du public — une *majorité d'imbéciles* — et c'est le corollaire obligé de son individualisme artistique. Il a le mépris de l'argent, estimant que *faire de l'art pour en gagner c'est la plus ignoble des professions* (1). Et ici peut-être

(1) *Corresp.*, II, 57.

convient-il d'ajouter qu'il fut longtemps, de par sa situation de fortune personnelle, singulièrement bien placé pour traiter avec un superbe dédain la question financière. Mais il croit surtout *qu'une œuvre d'art digne de ce nom n'a pas de valeur commerciale, ne peut pas se payer* (1). Il a, par suite, d'excellentes raisons pour affirmer à maintes reprises qu'il travaille *avec un désintéressement absolu, sans arrière-pensée, sans préoccupation ultérieure* (2). On comprend dès lors qu'il ait fallu l'intervention de ses proches pour le décider à imprimer son premier livre: c'est que vraiment il n'éprouvait pas le besoin, selon son expression, de *faire gémir les presses des élucubrations de sa cervelle* (3). Il aurait préféré rester inédit, jugeant que c'était le meilleur moyen pour obtenir de son œuvre la plus grande somme de jouissances possibles (4). Qu'il ait songé un moment à écrire toute sa vie sans rien publier, c'est sans doute une velléité surprenante et, même pour un adepte de l'Art pour l'Art, peu commune. Mais en la formulant à l'époque de *Madame Bovary*, il était sincère et singulièrement logique dans ses déductions.

J'admets, répétait-il à Maxime Du Camp, que je publie : j'aurais donc un autre but que l'art même.

(1) *Corresp.*, IV, 148.
(2) *Corresp.*, I, 204.
(3) *Corresp.*, I, 442-443.
(4) *Corresp.*, I, 185.

Seul il m'a suffi jusqu'à présent, et s'il me faut quelque chose de plus, c'est que je baisse, et si ce quelque chose d'accessoire me fait plaisir, c'est que je suis baissé (1).

— Quand une œuvre est finie, dit-il ailleurs très fortement, il faut songer à en faire une autre. Quant à celle qui vient d'être faite, elle me devient absolument indifférente, et si je la fais voir au public, c'est par bêtise et en vertu d'une idée reçue qu'il FAUT PUBLIER ; chose dont je ne sens pas pour moi le besoin. Je ne dis même pas là-dessus tout ce que je pense, dans la crainte d'avoir l'air d'un poseur (2).

On comprend la suite et l'enchaînement de ces idées, qui, rattachées ainsi au dogme fondamental de l'Art pur, se soutiennent et s'expliquent les unes par les autres (3). Mais cela étant, il est naturel qu'aux yeux de Flaubert l'éditeur ait paru, en somme, quantité fort négligeable. Du domaine de la théorie, son dédain avait bientôt rejailli sur les hommes : l'Éditeur, en effet, représente et personnifie l'étape la moins honorable dans la destinée ordinaire d'une œuvre d'art. N'est-ce pas entre ses mains qu'elle perd de sa dignité originelle, et revêt ce caractère pratique, commercial, qui est contraire au principe de sa création et dégradant même

(1) Lettre du 27 octobre 1851, citée par Du Camp, *Souv. litt.*, II, 10.
(2) *Corresp.*, III, 310.
(3) Voir : *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, par René Descharmes, 1 vol. in-8, Ferroud, 1909, 2e partie, chap. VI.

pour son créateur ? C'est l'Éditeur qui monnaye la pensée de l'écrivain ; qui, servant d'intermédiaire entre celui-ci et le public, va le premier, en quelque sorte, extraire l'idole du temple, et la livrer toute nue, sans défense, aux quolibets ou aux applaudissements de la foule. Son métier tient à la fois du parasite et du sacrilège. Les éditeurs, comme les directeurs de théâtre, sont toujours *un peu filous* (1) — et c'est assez déjà pour qu'il les accable d'injures. Ils s'arrangent presque toujours pour spéculer aux dépens des intérêts matériels ou de la réputation des auteurs. Et souvent aussi (ce qui est beaucoup plus grave) ils ont des prétentions inadmissibles : celle notamment de juger l'œuvre dont ils s'emparent, de la critiquer, d'avoir des idées littéraires... *de s'y connaître*, *et leur esthétique se mêlant à leur mercantilisme*, *ça fait un joli résultat* (2)! Car, bien entendu, dans les observations qu'ils formulent, le point de vue commercial prime tout autre point de vue ; ils se soucient fort peu de l'Art et ne calculent jamais que la vente. Autant de motifs de rancune pour l'Artiste.

Ces opinions, plus ou moins justifiées, mais conformes aux principes d'Art qui soutenaient sa vocation, Flaubert les avait donc bien avant l'appari-

(1) *Corresp.*, III, 164.
(2) *Corresp.*, IV, 145.

tion de *Madame Bovary*. Mais ses discussions avec *la Revue de Paris*, à l'occasion de ce roman, le procès auquel il donna lieu, peut-être aussi (comme semble l'indiquer une phrase de sa *Correspondance*) le regret des bénéfices qu'il avait laissé échapper, tout cela acheva de l'aigrir et donna un regain de violence à son individualisme artistique. A partir de 1857, son « dégoût (1) » de tous les éditeurs se traduit dans ses lettres par des paroles peu flatteuses. Il ne pardonnait pas une atteinte, même involontaire, à la liberté de l'Art, et ceux qui, sur ce terrain, encouraient sa colère, apprenaient vite à leurs dépens qu'il n'était pas tendre aux coupables, et se chargeait de les remettre sans pitié à leur place.

Michel Lévy en fit l'expérience à propos de *Salammbô*. On devine que, depuis le succès de *Madame Bovary*, il surveillait l'épanouissement du talent de Flaubert, guettant avec impatience ses nouvelles productions (2). Sitôt qu'il sut l'œuvre terminée, mais non encore recopiée, il tenta, par l'entremise du frère de Jules Duplan, notaire de Flaubert, de se renseigner sur les conditions dans

(1) *Corresp.*, IV, 116.

(2) Il semble bien que, dès 1857, Lévy ait cherché à décider Flaubert à publier sa première *Tentation de saint Antoine* remaniée et transformée. Mais les pourparlers n'eurent aucune suite. Flaubert se contenta d'en extraire les quatre fragments qui parurent dans *l'Artiste* (Cf. *Corresp.*, III, 111 et 115).

lesquelles celui-ci accepterait de vendre son roman. Trois lettres de la *Correspondance*, adressées à Jules Duplan pendant les mois de mai et juin 1862 (1), font connaître le détail des pourparlers qui faillirent amener entre le romancier et son éditeur une première rupture.

Il n'était plus, comme en 1857, un auteur inconnu, n'offrant aucune « surface commerciale » ; son premier ouvrage l'avait posé non seulement auprès des lettrés, mais dans l'esprit du public : il avait, en d'autres termes, un nom qui, à lui seul, valait son prix. Il le sentait, et en dépit des idées que nous venons de lui voir défendre, il s'en fit dans les circonstances actuelles un privilège contre Lévy ; mais c'était pour sauvegarder une fois de plus son indépendance d'Artiste.

Avant d'énoncer aucune proposition précise, Michel Lévy voulut lire le manuscrit de *Salammbô* et fixer ses offres sur l'impression personnelle de cette lecture. Flaubert, indigné, commença par refuser tout net ; il répondit (2) :

Lévy, quoi qu'il trouve du manuscrit, le dépréciera. Nous pouvons nous fâcher, avoir recours à un autre éditeur, cet autre éditeur lui aussi voudra savoir à quoi s'en tenir, il peut en être de même pour un troisième, un quatrième ! Pourquoi faire une exception qui m'est

(1) *Corresp.*, III, 319-325.
(2) *Corresp.*, III, 325.

défavorable, puisque du moment que l'on a un nom en littérature, il est d'usage de vendre chat en poche. Si toutes ces considérations étaient levées, je passerais sur la première de toutes, qui est une répugnance, une horripilation extrême à me laisser juger par M. Lévy. Il doit acheter mon nom, et rien que cela.

Il prit l'avis de Bouilhet et de Jules Duplan. L'un et l'autre lui conseillèrent de lire lui-même à Lévy des fragments seulement de son œuvre. *Donc*, s'écrie-t-il, *me voilà condamné à subir un examen par devant tous les éditeurs de Paris !* Lévy insistait. Il désirait, avant d'acheter, examiner à son aise la marchandise : et c'était assez naturel. Mais il eut la maladresse de rappeler à ce propos que Flaubert, autrefois poursuivi pour immoralité, avait la réputation d'un auteur suspect dont il était prudent de se défier. Cette insinuation mit à son comble la fureur de l'écrivain.

Quant à la question d'immoralité qui revient, écrit-il à Duplan (1), je me targue : 1° du jugement qui me déclare un homme moral, 2°, de l'opinion des bourgeois qui me déclarent obscène, ce qui fait qu'à ce point de vue-là j'ai une valeur double. Bref, ça commence à m'em... — Comme Maître Lévy paye fort peu mon avocat quand j'ai un procès, je trouve mauvais qu'il ait des inquiétudes. Car si mon immoralité a profité à quelqu'un, c'est à lui, il me semble.

En outre, et avant même que rien fût décidé

(1) *Corresp.*, III, 325.

relativement à la communication du manuscrit, Lévy avait émis la prétention de ne publier qu'une *Salammbô* illustrée. C'était attaquer Flaubert par son endroit le plus sensible, le blesser dans son amour-propre d'auteur descriptif, et heurter ses plus chères idées littéraires; il répondit :

Quant aux illustrations, m'offrirait-on cent mille francs, je te jure qu'il n'en paraîtra pas une. Il est inutile de revenir là-dessus. Cette idée seule me fait entrer en phrénésie... La persistance que Lévy met à me demander des illustrations me fait entrer dans une fureur impossible à décrire. Ah ! qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait d'Hannibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois. Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte. Je ne me connais plus (1).

Tout arrangement semblait donc impossible. Flaubert, très monté, résumait sa décision dans cette phrase, qui en tout cas lui fait honneur : *concessions d'argent, tant qu'on voudra, concessions d'art, aucune* (2) !

(1) *Corresp.*, III, 319.

(2) On lit encore dans une lettre à J. Duplan, publiée pour la première fois dans l'éd. Conard de la *Corresp.* (1911), t. III, 326 : « Il y aurait encore à demander à Lévy combien il offre du manuscrit sans le lire. Il n'en offrira pas davantage (peut-être même en offrira-t-il moins) quand il l'aura lu. Et puis l'idée de la balle de Lévy foutant ses pattes sur mes pages me révolte... On se paye de deux manières, ou par argent, ou par orgueil : il faut choisir. Mes prétentions pécuniaires sont exorbitantes. Rabattons-en, et restons fier. »

Cependant, peu après, un accord intervint. Lévy cédait sur tous les points. Un document peu connu permet de préciser les conditions du traité : c'est une lettre adressée à un de ses amis, qui n'a pas été réunie à la *Correspondance* et dont il convient de reproduire ici quelques passages (1).

[Timbre de la poste : 22 août (1862)].

Vichy, samedi.

J'attendais toujours pour vous écrire, mon cher vieux, que j'eusse quelque chose de neuf à vous narrer.

Or, ce matin, en même temps que votre lettre, j'en recevais une autre de Bouilhet, où il me dit que Lévy accepte toutes mes conditions.

C'est-à-dire que j'ai :

1) une édit. in-8 ;

2) pas d'illustrations ;

et 3), la somme de dix mille francs net sans que le mns (*sic*) ait été lu.

Maintenant, je vous prie de garder pour vous l'énoncé de ce chiffre, parce que le dit Lévy se propose de faire avec *Salammbô* un boucan infernal et de répandre dans les feuilles qu'il me l'a achetée trente mille francs, ce qui lui donne les gants d'un homme généreux.

Voilà donc, *motus ;* dites seulement que j'ai vendu à des conditions très avantageuses.

Dans quelques jours on m'envoie la copie du traité et je n'aurai plus qu'à le signer à Paris.

(1) Cette lettre a été publiée dans *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* du 10 août 1888, t. XXI, p. 479.

J'y arriverai probablement d'aujourd'hui en quinze : il me faudra encore une huitaine pour relire une dernière fois le mns. Dès le 15 ou le 18, je commencerai à imprimer afin de paraître vers le 20 octobre...

Le traité fut en effet signé aux environs du 10 septembre (1). Le volume parut à la fin de novembre en librairie, et dès le mois de janvier 1863 eut une seconde édition (2), suivie de quatre autres entre 1863 et 1866.

C'est encore Lévy qui édita, en novembre 1869, *l'Education sentimentale.*

Flaubert, à cette époque, mûri par l'âge et par l'expérience de la vie, usé par l'écrasant labeur qu'il poursuivait depuis tant d'années, semble avoir senti pour la première fois fléchir la rigueur intransigeante de son attitude désintéressée. On est un peu surpris de relever dans ses lettres la trace plus fréquente de soucis pécuniaires. Il répète, après tant d'autres, mais cette fois avec la mélancolie d'un sentiment éprouvé par lui-même, que décidément la littérature ne nourrit pas son homme, et que pour être écrivain il faut avoir des rentes ou se résigner à crever de faim. Il lui arrive de déplorer la modicité de ses revenus et la lourdeur de ses charges ; son train de vie personnelle, quoique fort simple, l'entraînait à des dépenses assez considé-

(1) *Corresp.*, III, p. 331, et *Lettres de J. de Goncourt*, p. 190.
(2) *Corresp.*, III, p. 386.

rables. Sans entrer ici dans des détails qui n'intéressent aucunement l'histoire littéraire, il suffira de rappeler qu'il avait à Paris un appartement où il faisait souvent des séjours de plusieurs mois ; et l'on constate à maintes reprises, surtout dans les billets adressés à sa nièce Mme Commanville (1), qu'il commençait alors à s'apercevoir que l'argent a parfois son utilité, et son prix.

De là à faire de sa plume l'instrument d'un métier salarié, il y avait cependant un abîme, et il portait trop haut la conscience de son rôle et de l'indépendance de l'Art pour le franchir jamais. Il n'a jamais songé (même lorsqu'il en aurait eu réellement besoin) (2), à la possibilité de produire hâtivement de la copie à tant la ligne. Les conseils qu'au même moment à peu près il donnait à Feydeau, ruiné par des spéculations malheureuses (3), permettent d'affirmer que sa conduite n'aurait, en aucunes conjonctures, démenti ses principes. Mais on comprend néanmoins que les circonstances, un peu différentes, l'aient alors rendu plus qu'autrefois soucieux de ses intérêts: si indifférent qu'il ait continué d'être à la publication de ses romans et au

(1) Le mari de Mme Commanville gérait pour lui sa fortune, et ce détail explique les demandes d'argent qu'il adresse de temps en temps à sa nièce.

(2) C'est-à-dire après 1875, quand il se fut dépouillé de presque toute sa fortune pour sauver la situation commerciale très compromise de son neveu M. Commanville. Voir t. II, chapitre IX, § III.

(3) Voir *Corresp.*, III, 235.

profit réel qu'il pouvait en tirer, il voulait du moins éviter tout sacrifice inutile, et se faisait scrupule de passer à ses propres yeux pour une dupe.

Ce fut l'occasion d'un nouveau désaccord entre lui et Michel Lévy, désaccord auquel la *Correspondance* fait plusieurs allusions précises.

Quelque temps avant de conclure le traité relatif à *l'Education sentimentale*, et alors que le roman n'était pas encore terminé, il s'était trouvé, selon son expression, *un peu gêné*, et il avait en plaisantant parlé de *sa misère* à G. Sand. Celle-ci, toujours bonne et dévouée à la cause de ses amis, intervint secrètement auprès de Lévy, et sur le prix convenu s'efforça d'obtenir pour Flaubert un supplément de cinq à six mille francs (1). Sa démarche n'eut, semble-t-il, aucun résultat. *L'Education* fut vendue au mois d'août 1869, pour une durée de dix ans ; Flaubert devait recevoir huit mille francs par volume (2). L'ouvrage, assez vivement critiqué à son apparition, se vendit cependant d'une façon satisfaisante (3). Mais les premiers versements subi-

(1) Voir *Lettres à sa nièce Caroline*, pp. 124, et *Corresp. entre G. Sand et Flaubert*, p. 168. La première phrase de la lettre de G. Sand : « J'ai vu qu'il ne voudrait à aucun prix céder son traité », rapprochée d'un autre fragment de la *Corresp.* de Flaubert, t. III, pp. 482-483, fait penser qu'entre lui et Lévy la cession du roman alors en préparation avait été convenue *d'avance*, à un prix que nous ne connaissons pas, et consignée par écrit. C'est sur ce prix convenu qu'il s'agissait d'obtenir une majoration.

(2) Cf. *Corresp.*, IV, 17. *L'Éducation* fut publiée en deux volumes, soit 16.000 francs.

(3) *Corresp.*, IV, 117.

rent quelque retard, de sorte que *la gêne* continua.

Il travaillait alors à la préface des *Dernières chansons* de Louis Bouilhet, qu'il comptait faire éditer par Lévy. G. Sand, à nouveau, proposa son entremise (1). Elle avait, par ses œuvres, contribué assez largement à la prospérité de la maison pour y voir sa parole écoutée. Il est probable qu'elle revint avec plus d'insistance sur la situation pénible de Flaubert, car, un jour d'avril ou de mai 1870, vers six heures du soir, celui-ci vit entrer chez lui son éditeur. Après bien des phrases entortillées sur la rigueur des temps, les difficultés du métier, la chèreté de l'existence, Lévy offrit à l'écrivain de lui *prêter « sans intérêt » trois ou quatre mille francs, à condition que son prochain roman lui appartiendrait aux mêmes conditions que* l'Education, *c'est-à-dire moyennant huit mille francs le volume.— S'il ne m'a pas répété trente fois*, ajoute Flaubert : *« C'est pour vous obliger, ma parole d'honneur », je veux être pendu* (2).

La proposition, dans les circonstances où elle était formulée, paraît un peu singulière. Lévy par-

(1) *Corresp. entre G. Sand et Flaubert*, p. 213.

(2) *Corresp.*, IV, 19. Cette lettre n'a pas été reproduite dans la *Correspondance entre G. Sand et Flaubert*. Ce dernier volume ayant été publié chez Calmann-Lévy, on en a soigneusement retranché tout ce qui concernait trop directement les relations parfois tendues de Flaubert avec le fondateur de la maison. Il y a ainsi tout un alinéa supprimé dans la lettre à G. Sand (p. 216) qui commence par ces mots : *Mon cher maître, je ne suis pas malade...* On trouvera cet alinéa *Corresp.*, édit. Conard, IV, p. 22.

lait d'un prêt, et non d'une avance de fonds imputable sur les bénéfices à réaliser par la vente future des œuvres dont il n'était plus propriétaire que pour quelques années seulement ; et, pour être juste, il aurait pu, tout au moins, présenter la chose comme un versement anticipé : car il restait, nous l'avons dit, le débiteur de Flaubert. Enfin, son offre incitait celui-ci à se lier les mains pour l'avenir, et c'était le point le plus délicat. Il comprit aussitôt, et se hâta de dénoncer l'équivoque.

Il remercia Lévy et le soir même, racontant à G. Sand cette aventure qui l'avait plutôt égayé que révolté, il lui dit :

Je vous prie même de ne plus en parler à Lévy quand vous lui écrirez ou le verrez. Il aura de moi la préface du volume de vers de Bouilhet. Quant au reste, j'entends désormais être parfaitement libre (1).

Et dans une autre lettre (2) — quelques jours plus tard, — il répétait à son amie :

Vous êtes trop bonne d'avoir écrit derechef à l'enfant d'Israël. Qu'il garde son or ! Ce gaillard-là ne se doute pas de sa beauté. Il se croyait peut-être très généreux... je ne lui en veux pas, car il ne m'a pas blessé ; il n'a pas trouvé le point sensible.

Il ne lui gardait peut-être pas rancune, en effet,

(1) *Même lettre.*
(2) *Corresp.*, IV, 22.

mais il était dès ce moment bien résolu à cesser avec lui toutes relations d'affaires, à se passer désormais de ses services, à se dégager en un mot de cette espèce de monopole que Lévy paraissait vouloir prendre sur lui, — sauf, s'il ne trouvait pas d'autre éditeur, à ensevelir éternellement dans ses cartons les romans qu'il pourrait encore écrire. Et nous le retrouvons bien ici tel que nous le connaissons, hautain, farouche, intraitable sur les questions d'art, capable de tout sacrifier (et lui-même en première ligne) au respect des idées dont il avait fait ses articles de foi.

Cependant tout commerce n'était pas entièrement rompu, puisqu'il restait à publier *les Dernières Chansons*. Mais la guerre survint, qui retarda l'apparition du volume. Dans l'intervalle, aucune allusion à Michel Lévy, ni aux dissentiments qui les avaient séparés, n'est faite dans la *Correspondance*.

La brouille définitive et irrévocable éclata en 1872. Quelques documents nouveaux permettent d'en reconstituer l'origine et les péripéties (1). Il convient de dire, à l'honneur de Flaubert, qu'elle eut pour cause non un fait personnel, comme les précédentes, non pas un procédé portant unique-

(1) Nous faisons allusion aux lettres qu'on lira plus loin, et que nous avons pour la première fois publiées dans *la Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin, 1911.

ment atteinte à ses intérêts matériels ou à sa réputation d'écrivain, mais un désaccord relatif à l'œuvre posthume de Louis Bouilhet dont il avait entrepris l'édition. Flaubert, en la circonstance, ne défendit ni son propre droit, ni sa propre prose, mais surtout la mémoire d'un ami, cher entre les plus aimés, l'œuvre d'un poète de talent que ses contemporains n'avaient pas, selon lui, jugé à sa valeur, et les intérêts menacés de ses héritiers. Les motifs de la discussion sont ainsi, dans une très large mesure, une excuse à la brusquerie qu'il y apporta.

Au commencement de janvier 1872 parut chez Michel Lévy le volume *Dernières Chansons*, de Louis Bouilhet, avec la préface de Flaubert (1); il sortait des presses de l'imprimerie Claye. On avait convenu que les frais d'impression resteraient à la charge des héritiers de Bouilhet, représentés par M. Philippe Leparfait; que Lévy mettrait en vente le volume, l'appuierait de sa publicité et de son nom, et que les bénéfices de la vente seraient en totalité versés à M. Leparfait, sauf une commission retenue par Lévy. De plus, Lévy s'était verbalement offert à avancer les frais d'impression (du moins, comme on le verra, c'est Flaubert qui l'affirme) et pour le garantir de ses débours, celui-ci et M. Phi-

(1) Et les jugements de la critique : in-8, 841 pages, et un portrait de l'auteur.

lippe Leparfait s'étaient déclarés prêts à signer un engagement solidaire. Tel était le dispositif général de la convention, que nous allons voir se dégager de quelques lettres peu connues (1).

Or Lévy n'avait accepté qu'à regret cette combinaison. Elle ne lui laissait cependant aucun risque, et au contraire permettait d'espérer un profit appréciable, en retour de l'embarras minime que pouvait lui donner le dépôt des *Dernières Chansons*. Mais les traditions commerciales de sa maison voulaient que la poésie ne fût pas vendable, et n'eût jamais aucune chance de plaire au public. Il limita donc à 2.000 exemplaires le tirage des *Dernières Chansons;* il en prit chez lui 1.200, laissant le reste dans les magasins de l'imprimeur Claye (2); et, convaincu déjà d'avoir ainsi fait beaucoup, il négligea, ou remit à plus tard, le soin de lancer le nou-

(1) Nous nous appuyons ici sur les lettres publiées dans *la Revue d'Histoire littéraire de France*, en 1911, et sur quelques allusions à cet incident, contenues dans la *Correspondance*. Il ne nous a pas été possible de préciser davantage, les démarches tentées auprès de la maison Calmann-Lévy pour en savoir plus ayant été accueillies par une fin de non-recevoir. D'une façon générale, en effet, nous n'avons pu obtenir des successeurs de Michel Lévy aucun éclaircissement sur les relations de Flaubert et de son premier éditeur. On nous a opposé un secret professionnel devant lequel nous nous sommes naturellement inclinés. Toutefois, quant à l'incident particulier des *Dernières Chansons*, nous avons fait encore appel aux souvenirs personnels de M. Jules Troubat, qui était alors attaché à la maison Lévy. M. Jules Troubat nous a répondu avec une obligeance extrême, dont nous le remercions sincèrement. Grâce à lui, grâce aussi à quelques explications qui nous ont été données par Mme Léonie L..., l'amie de Bouilhet, nous croyons avoir rétabli à peu près complètement la succession des faits.

(2) Cf. *Corresp.*, IV, 145.

veau volume. L'opération fut menée, en somme, très mollement par l'éditeur, qui la jugeait d'avance secondaire et mauvaise.

Flaubert, au contraire, aveuglé par son amitié pour Bouilhet et l'estime où il tenait son talent, comptait sur un succès rapide et une vente considérable. Voyant ses prévisions trompées, un jour du mois de mars 1872, il se rendit rue Vivienne; sans laisser le temps à Lévy de s'expliquer, il lui reprocha durement son incurie, son manque de parole, et sortit en claquant la porte. Peut-être avait-il été poussé à bout (1) par la résistance obstinée de l'éditeur à s'occuper davantage des *Dernières Chansons*. — Peut-être aussi se sentait-il blessé dans son amour-propre d'auteur: les pages liminaires du volume étaient en effet signées de son nom, et il était en droit de penser, comme il l'écrivait à G. Sand, que sa prose méritait d'être *plus respectée par un homme auquel il avait fait gagner quelques sous* (2).

Il avait parfois de ces emportements subits qui lui faisaient perdre toute mesure, et des colères inconsidérées qui s'apaisaient d'ailleurs aussi vite qu'elles éclataient; lui-même les attribuait à son tempérament : *Normands, tous que nous sommes*, disait-il, *nous avons quelque peu de cidre dans les*

(1) D'après M. Jules Troubat, qui assistait à la scène.
(2) *Corresp.*, IV, 145.

veines ; c'est une boisson aigre et fermentée, qui parfois fait sauter la bonde.

Quelques jours après cette entrevue orageuse, il écrivait à M. Philippe Leparfait (1) :

Mars 1872.

Mon cher Philippe,

J'arriverai demain à Rouen par l'omnibus qui part de Paris à midi. Et j'ai beaucoup de choses embêtantes à te narrer. Je me suis fâché *à mort* avec le sieur Lévy. La colère que j'ai eue contre lui mercredi matin m'a rendu malade ; tout cela est long à t'expliquer. Tâche de venir mardi au Croisset, ou demain, à 4 heures et demie, à la gare.

Je n'ai pas (malgré ma fureur) fait jusqu'à présent aucune bêtise.

Lévy m'a nié *en face* une parole donnée, celle d'avancer les frais d'impression.

A demain ou après-demain.

Il avait donc quitté Paris de fort méchante humeur, et, au fond, très affecté de cet incident (2). Il se reprochait déjà d'avoir entraîné M. Philippe Leparfait dans une entreprise qui, loin de rapporter le moindre bénéfice, serait coûteuse pour lui (3). Mais la contestation était trop sérieuse,

(1) Lettre communiquée par M. l'abbé Letellier, de Rouen.

(2) Cf. *Lettres à sa nièce*, p. 246. « J'ai été vaillant cet hiver, jusqu'à ma brouille avec Lévy ; mais depuis lors je me sens épuisé jusque dans les moelles. J'attends Philippe, à qui je vais conter des choses désagréables... Quand donc me f... t-on la paix ?... Je passe tour à tour du rugissement à l'accablement » (fin mars 1872).

(3) *Corresp.*, IV, 108 (fin mars 1872).

il avait trop à cœur la défense de *son pauvre Bouilhet*, pour ne pas lutter jusqu'au bout.

Lévy, de son côté, demandait à tirer au clair la situation. Un homme d'un grand bon sens, ancien secrétaire de Sainte-Beuve et ami de Flaubert, s'efforça de renouer les relations interrompues. M. Jules Troubat fut le porte-parole de l'éditeur, et transmit à Flaubert ses propositions. Flaubert répondit à M. Troubat par le billet suivant, qui précise la controverse :

Croisset, le 31 mars 1872.

Mon cher ami.

Je vous remercie de tout le mal que vous vous donnez à cause de moi ; cela dit, passons *aux affaires*.

J'ai communiqué votre lettre à l'héritier de Bouilhet, M. Philippe Leparfait, qui, tout bien pesé, trouve que j'ai eu tort dans mes violences avec Michel Lévy. Tel n'est pas mon avis, mais je vous dois l'exacte vérité.

Il accepte l'offre de M. Lévy et s'engage à lui rembourser, le 1er avril 1873 au plus tard, la somme due à M. Claye, déduction faite du produit des volumes qui pourront être vendus d'ici à l'époque sus-mentionnée.

Envoyez-moi l'engagement qu'il faut que Philippe signe.

Si M. Lévy trouve insuffisante la signature de Philippe, il va sans dire que moi j'en réponds.

Mille remerciements et tout à vous.

G. F. (1).

P.-S. — Il est bien entendu que l'offre première de

(1) Lettre communiquée par M. l'abbé Letellier.

M. Lévy, offre qu'il maintient et que M. Philippe accepte, consiste en ceci : M. Lévy avance les frais d'impression à M. Claye, avance que M. Philippe lui remboursera le premier avril 1873, et dont on déduira alors le prix des volumes vendus. M. Lévy justifiera nécessairement du nombre des volumes invendus lui restant en dépôt, et M. Lévy gardera pour son bénéfice une remise de 40 p. 100 sur le produit brut des exemplaires vendus; et dans ces 40 p. 100 seront compris tous les frais de toute nature auxquels la vente aura pu donner lieu.

Quant au mémoire de Claye, je le conserve encore quelques jours et je vous présenterai à son sujet quelques observations dont M. Lévy pourra profiter pour le règlement de ce compte.

La proposition fut acceptée sur ces bases et Flaubert joignit sa signature à celle de M. Leparfait.

Il était loin d'en avoir terminé cependant avec les ennuis que lui causaient *les Dernières Chansons;* au commencement de mai, Claye, l'imprimeur, le somma de le débarrasser de 800 exemplaires qu'il avait en magasin (1). Il les fit transporter dans les greniers de sa nièce, rue de Clichy (2). Puis, en juin, Claye lui écrivit de nouveau pour lui réclamer le paiement des frais d'impression. Que s'était-il passé ? Lévy avait-il oublié sa promesse, ou négligé de tenir Claye au courant de l'arrangement intervenu ? Si invraisemblable qu'il paraisse, le fait est

(1) *Lettres à sa nièce*, p. 250 (6 mai 1872).
(2) *Corresp.*, IV, 145.

là, affirmé par Flaubert dans sa *Correspondance* (1), et nous nous bornons ici à raconter sans interpréter. Quoi qu'il en soit, ce dernier incident acheva de le brouiller avec son éditeur. A quelques jours de là, pour se venger, il affecta de passer devant lui, dans le foyer de la Comédie-Française, sans lui rendre son salut (2). Aucun raccommodement n'était possible. A George Sand, qui tentait une dernière conciliation, il écrivit :

Ne vous inquiétez pas de Lévy et n'en parlons plus. Il n'est pas digne d'occuper notre pensée une minute. Il m'a profondément blessé dans un endroit sensible, le souvenir de mon pauvre Bouilhet ; cela est irréparable. Je ne suis pas chrétien, et l'hypocrisie du pardon m'est impossible. Je n'ai qu'à ne plus le fréquenter, voilà tout. Je désire même ne jamais le revoir. Amen (3).

Citons enfin deux lettres (4) de Flaubert à M. Philippe Leparfait qui, marquant le début de ses relations avec Charpentier, sont la conclusion naturelle de ses relations avec Lévy.

(1) « Je suis furieux, car je viens de recevoir une lettre de Claye me demandant si je veux le payer. Ainsi Lévy m'a fait la farce de ne pas lui parler du billet que j'ai signé avec Philippe ! Tu ne peux pas t'imaginer à quel point les histoires d'éditeur m'exaspèrent. Je finirai par flanquer des gifles au sieur Lévy. » (*Lettres à sa nièce*, p. 253, 19 juin 1872.)

(2) *Lettres à sa nièce*, p. 255 (23 juin 1872).

(3) *Corresp.*, IV, 148 (12 décembre 1872).

(4) Toutes deux nous ont été communiquées par M. l'abbé Letellier.

Rue Murillo, 4.

Mardi 17 septembre 1872.

Mon cher Philippe,

Le médaillon en bronze (1) — que j'ai vu hier et que je trouve très bien, — te sera sera adressé très prochainement.

Dans une quinzaine, je recevrai à Rouen trois terres cuites, une pour moi, une pour toi, une pour d'Osmoy.

Mais ce n'est pas pour cela que je t'écris. Voici l'histoire, voici l'histoire (*sic*).

L'éditeur Charpentier veut devenir le mien, — et racheter à Lévy tous ses droits sur mes œuvres. On me conseille d'écouter ses propositions. Mais pour cela il faut que je sois complètement libre vis-à-vis du fils de Jacob. Je voudrais en même temps faire acheter à Charpentier ce qui reste de *Dernières Chansons* et m'entendre avec lui pour une édition complète des œuvres de Bouilhet. Cet hiver, Charpentier m'avait sollicité indirectement. Il revient à la charge. C'est très sérieux.

Donc, mon cher Monsieur, fais-moi le plaisir de me dire précisément à quelle époque tu ne devras plus rien au Lévy, afin que je puisse prendre avec Charpentier un arrangement net.

Quant au Vaudeville, voilà deux fois que j'y vais sans pouvoir mettre la main sur Carvalho. J'y retournerai ce soir, et je serais étonné si je revenais à Croisset sans lui avoir lu *le Sexe faible* (2).

Retourne chez Gally de ma part. Et que la commis-

(1) Pour un monument à Bouilhet.

(2) Voir *suprà*, pp. 214, 217-218 et 249, l'historique des pourparlers engagés par Flaubert pour faire jouer *le Sexe Faible*.

sion du terrain (1) fasse quelque chose, ô mon Dieu !
Embrasse ta mère pour moi.

Ton

G. F.

Réponds-moi tout de suite. Je serai revenu à Croisset vers jeudi ou vendredi la semaine prochaine.

***

[Début de l'année 1873] Vendredi.

Mon cher Philippe.

Bien que Caudron soit insaisissable, fais l'impossible, saisis-le, et préviens-le de ceci :

Mulot est chargé par moi de convoquer tous les membres de la Commission pour le 2 février à sept heures du soir chez Desbois.

Il me semble qu'en dix jours ces messieurs ont le temps de se préparer à ce sacrifice.

Je tiens expressément à ce que Caudron et M. Deschamps soient présents, ainsi que d'Osmoy et R.Duval. C'est pourquoi j'ai choisi un dimanche.

Quant à Lévy, il m'a donné une jouissance, car je sais pertinemment qu'il est très vexé et humilié par ma conduite.

Je lui ai payé lundi deux mille cent francs (2), car il

(1) Toujours pour le monument de Bouilhet.

(2) Voir *Corresp.*, IV, pp. 150, 152 et 158. — Le chiffre indiqué ici par Flaubert est un minimum. Ailleurs il fixe à 3.000 francs ce que lui coûtent *les Dernières Chansons*. Il est en tous cas certain qu'il garda pour lui tous les frais de cette édition, n'ayant pas voulu au dernier moment qu'aucune dépense retombe sur l'héritier de Bouilhet.

me doit rendre 500 francs (pour *Aïssé*) sur les 2.600 versés par Commanville (1).

Nous nous occupons maintenant de racheter *Melaenis* (ou bien de nous faire acheter *Dernières Chansons*) afin de pouvoir faire une édition complète. C'est très long et embrouillé à t'expliquer. Voilà trois fois que Commanville confère avec lui, et il n'est pas près d'avoir fini.

Impossible de rien tirer du Vaudeville, bien entendu.

Bouilhet n'a pas eu tort de mourir ! De nos deux rôles, il a pris le meilleur.

A toi. Ton

G. F.

II

GEORGES CHARPENTIER

Histoire et publication du « Château des Cœurs ».

« *Lévy*, disait Flaubert peu après les événements que nous venons de raconter, *m'a dégoûté des éditeurs comme une certaine femme peut écarter de toutes les autres.* » Il appartenait à Georges Charpentier de démentir cette opinion trop partiale.

Nous avons publié pour la première fois, dans *la Revue d'histoire littéraire de la France* de juillet-

(1) Cf. *Corresp.*, IV, 145-146 : « Comme je ne veux plus reparler au dit Michel, c'est mon neveu qui va me remplacer pour liquider ma position. Je vais lui payer l'impression de *Dernières Chansons*, et puis je me débarrasserai de toute relation avec lui. » (4 décembre 1872.)

septembre 1911, le texte complet de 74 lettres qui encadrent et complètent 14 autres lettres réunies à la *Correspondance* générale de Flaubert, et par lui adressées à Charpentier et à Mme Charpentier, de 1872 à 1880. L'histoire de leur amitié se dégage nettement, avec tous ses détails, de la lecture de ces documents qu'il ne nous est pas permis malheureusement de reproduire à cette place. Mais ce qui vient d'être dit à propos de Michel Lévy fera mieux apprécier, par comparaison, le caractère particulier de leurs relations. Et il suffira d'indiquer ici les motifs qui transformèrent des rapports, au début purement commerciaux, en une sympathie très affectueuse, grâce à laquelle la personnalité de l'éditeur s'effaça peu à peu et bientôt disparut derrière celle de l'ami.

La caractéristique de ces lettres (si précieuses d'ailleurs pour la bibliographie des œuvres de Flaubert), c'est en effet leur ton de camaraderie enjouée qui contraste avec les réflexions mordantes dont nous venons de citer quelques exemples. Il arrive bien encore que l'écrivain se fâche, gronde, grogne ou s'irrite ; mais il le fait d'une façon telle qu'on devine, sous sa brutalité apparente, un fonds solide et sincère de tendresse ; ses plus grandes colères conservent un air *bon enfant* qui en atténue la gravité. Charpentier, à ses yeux, est un conseiller et un confident. Il lui laisse entrevoir ses cha-

grins intimes, il lui demande les renseignements dont il a besoin, le charge de commissions, le bouscule un peu à l'occasion, mais toujours avec un franc sourire où se marquent l'estime et la confiance. Souvent il y eut entre eux des divergences d'idées ; des contestations théoriques ou pratiques purent, à certains moments, s'élever sur quelques points délicats. Mais, la question une fois tranchée, il n'en subsistait aucune trace. Chacun savait faire à propos les concessions nécessaires : devant la générosité bienveillante et le goût très sûr de l'éditeur, l'intransigeance artistique de Flaubert se trouvait elle-même en partie désarmée.

Gervais Charpentier, le père de Georges, avait créé la maison et en même temps assuré pour l'avenir, par une direction avisée et intelligente, sa brillante prospérité (1).

La couverture jaune des volumes qu'il éditait fut bientôt aussi populaire que la couverture verte de Lévy. Tour à tour Hugo, Gautier, Musset, Nodier, Gérard de Nerval, Ed. Quinet, pour ne nommer qu'eux, lui apportèrent leurs ouvrages. Gervais Charpentier mourut en 1871, laissant comme héritier et successeur désigné son fils Georges, avec

(1) Il avait eu notamment l'idée d'adopter comme type courant de vente le volume le format in-18 à 3 fr. 50, avec texte imprimé en caractères très fins, mais très clairs et faciles à lire, qui tua le format in-8° à 7 francs, dit « des cabinets de lecture ». C'est l'origine de la fameuse Bibliothèque Charpentier.

lequel d'ailleurs il ne vivait pas toujours en très bons termes, et qu'il avait parfois, avec une excessive rigueur, tenu à l'écart des intérêts et de la direction de la maison.

Georges venait d'atteindre ses vingt-cinq ans ; et s'il n'avait pu acquérir, aux côtés de son père, une grande expérience des affaires, du moins les années un peu turbulentes de sa jeunesse ne furent pas sans profit : car de fréquenter la « bohême (1) » de l'époque, c'est-à-dire le groupe de ceux qui laborieusement, péniblement, cherchaient alors le chemin de la célébrité ou de la fortune par la voie des arts plastiques ou de la littérature, il gagna pour lui-même la passion du Beau, le goût de toutes les manifestations originales de l'Art, un sens critique très affiné, libre de préjugés et de routines, ouvert à toutes les audaces, prompt aux enthousiasmes qui encouragent et qui produisent. Ces qualités, jointes à une belle organisation intellectuelle, et à une facilité de travail qui lui permit dès le premier jour de faire face aux difficultés nouvelles de sa tâche, l'aidèrent à prendre un des premiers rangs parmi tous les éditeurs de Paris.

A côté de maisons exclusivement commerçantes, comme celle de Lévy, et d'autres, comme celles des

(1) Voir Emile Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris. Les Années de Bohème.* (In-18, Fasquelle, 1911, pp. 59 à 77 et *passim.*)

Mame, des Didot, des Hachette, qui, gardiennes jalouses des traditions de leurs illustres fondateurs, s'appliquaient à demeurer classiques, érudites, sérieuses, bien pensantes, et (si l'on peut employer l'expression) fort peu « démocratiques », celle de Georges Charpentier conserve en effet, de 1871 à 1890 environ, une physionomie assez particulière. C'est la librairie du mouvement et du progrès, des idées nouvelles et des tentatives généreuses. Elle accueille tous ceux qui marchent à l'avant-garde du bataillon. On y traite la vie avec assez d'insouciance et l'art avec beaucoup de respect ; on y parle un peu politique, mais surtout littérature moderne, voire peinture moderne (1) et musique moderne. On y est un peu frondeur, mais sans parti pris ; un peu moqueur, mais sans méchanceté : et, en fait, toutes les opinions s'y trouvent admises avec une égale tolérance, à condition d'être convaincues. Un jour viendra où Banville y rencontrera Zola et Goncourt ; les naturalistes, succédant aux romantiques, y voisineront avec le Parnasse. L'histoire de la maison Charpentier, pendant la période qui nous intéresse, donne l'impression d'un éclectisme libéral devant lequel se concilient facilement les petits antagonismes d'école ; et sa pratique des affaires implique avant

(1) Georges Charpentier avait une admiration particulière pour Manet, dont il était l'ami.

tout une conception large, aimable, très vivante, très peu terre à terre, du métier d'éditeur.

Georges Charpentier eut le rare bonheur de trouver un auxiliaire précieux en Mlle Marguerite Lemonnier, qu'il épousa en 1872. Et l'on peut dire, sans beaucoup d'exagération, qu'à défaut de Mme Charpentier ni la vogue ni le genre de la maison n'eussent été tout à fait ce qu'ils sont devenus. De figure très jolie, d'une intelligence remarquable, sachant à l'occasion faire preuve d'un tact parfait, elle devina plus d'un talent à ses débuts et retint autour d'elle, avec simplicité et bonne grâce, les personnalités les plus marquantes du temps, pour les donner souvent comme clients à son mari. En quelques années, elle fit ainsi de son salon un des premiers salons de Paris. Le jeune ménage habitait alors quai du Louvre « *un gai logis plein de soleil* (1) », et ce délicieux intérieur toujours ouvert aux intimes (aux *cinq*, comme ils s'appelaient entre eux, c'est-à-dire Daudet, avec Mme Daudet, Goncourt, Zola et sa femme, Flaubert, Maupassant), devint bientôt un véritable « *rendez-vous de lettrés* (2) ». On y voyait Heredia, Huysmans, Tourgueneff, Bergerat, qui était l'ami de jeunesse de Georges, le ménage Sandeau, Hennique, Henry Céard, Philippe Burty, Coquelin aîné, Aurélien

(1) Daudet, *Trente ans de Paris*, p. 319.
(2) Daudet, *ibid.*

Scholl, et bien d'autres. Certains soirs, les portes s'ouvraient toutes grandes : c'était pour recevoir Gambetta, Rochefort, Spuller, Yung, Bardoux, de Nittis. Plus tard, quand les Charpentier se seront installés dans le vieil hôtel de la rue de Grenelle, dont la librairie occupait le rez-de-chaussée, fréquenteront chez eux Macé, l'ancien chef de la Sûreté, Floquet, le futur ministre, Ferry, Lockroy, Constans, sans parler de maints écrivains et artistes de la génération contemporaine. Il y eut là des réceptions célèbres ; l'une, qu'a racontée Goncourt (1), où l'on ne mangea que de l'authentique cuisine japonaise, servie par des Japonais en costume, moitié marmitons, moitié peintres de fleurs et d'animaux, — une autre pour fêter le succès de *la Fille Élisa;* une où l'on joua une comédie inédite d'Ernest d'Hervilly (2), *la Belle Saïnara*, représentée plus tard à l'Odéon, une pour *l'Assommoir*, une pour *Nana*. Pendant une dizaine d'années, tout ce que la politique, la littérature et tous les arts purent joindre de noms connus se réunit là comme sur un terrain neutre, tous également séduits par le charme et la liberté d'esprit qui présidaient à l'hospitalité. Ceux qui furent les témoins de ces

(1) *Journal des Goncourt*, VI, 42. La plupart de ces détails sont empruntés au même ouvrage.

(2) Mme Alphonse Daudet, *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, p. 53. — *La Belle Saïnara* fut éditée chez Lemerre en 1876.

jours heureux en évoquent encore aujourd'hui le souvenir avec regret et mélancolie. Ils se rappellent mille anecdotes qui traduisent la douceur bienveillante, la gaîté familiale, l'aisance délicate de ce foyer où ils trouvaient place. On a pu écrire avec raison de Georges Charpentier qu'il relevait de l'historiographie du XIX^e^ siècle. Son influence s'est fait sentir de multiples façons ; l'encouragement qu'il n'a cessé de prodiguer aux lettres a pris, selon les circonstances, des formes bien différentes. Si le récit de ses relations avec Zola, Goncourt ou Daudet pouvait rentrer dans le cadre de ce chapitre, on y découvrirait sans peine plus d'un trait de bonté exquise et de désintéressement.

Retenons seulement que le mérite d'avoir opéré longtemps la fusion entre des individualités fort disparates, d'avoir protégé, soutenu et favorisé bien des écrivains et bien des artistes, revient pour une part presque égale à Georges Charpentier et à sa femme. Celle-ci, d'ailleurs, ne se contentait pas de remplir brillamment son rôle de maîtresse de maison, d'ajouter une note d'élégance mondaine aux occupations plus positives de son mari. Elle s'intéressait à propos aux nouvelles publications, suivait attentivement l'éclosion des chefs-d'œuvre qui devaient accroître à la fois la gloire de ses amis et la fortune de ses enfants. On aimait à prendre son avis, toujours judicieux, à obtenir son appro-

bation. On la consultait au besoin sur l'opportunité d'une réédition ou le chiffre d'un tirage. Et comme Charpentier, assez paresseux dans sa correspondance, oubliait souvent de répondre aux demandes qu'on lui adressait, c'est à sa femme qu'on avait alors recours, et c'est par son entremise que se traitaient les affaires (1).

Dès les premiers jours, Flaubert trouva chez les Charpentier un accueil si cordial qu'il se sentit, pour ainsi dire, admis dans leur famille. On était fier de son amitié, et on sut le lui témoigner avec délicatesse. Comment, même après sa brouille avec Lévy, sa rancune contre les éditeurs aurait-elle tenu devant la déférence affectueuse et le joyeux dévouement qu'on s'appliquait à lui prodiguer? Il n'avait à craindre de la part de Charpentier aucune blessure profonde, aucun froissement irréparable. Confiés à des mains aussi loyales, ses intérêts ne couraient aucun risque. Et la franchise de leurs sentiments réciproques atténuait dans une très large mesure les désaccords partiels qu'en d'autres occasions l'écrivain, toujours exagérément susceptible en matière de principes artistiques, n'aurait pas pardonnés aussi volontiers.

Les derniers moments de leurs relations vinrent cependant projeter comme une ombre sur ce

(1) Voir par exemple Zola, *Corresp. Les Lettres et les Arts*, pp. 144 et suiv., 178, etc., et *Corresp.* de Flaubert, IV, 395, *passim*.

tableau. Elles eurent un dénouement tragique et brutal, la mort de Flaubert : mais cet événement avait été lui-même précédé de quelques incidents fâcheux qui troublèrent, au moins en apparence, la bonne entente des deux amis.

Quand on parcourt dans son entier la série des lettres à Charpentier, on est un peu surpris de constater que les dernières en date trahissent comme un ralentissement de sympathie et une exaspération mal dissimulée. Il s'y rencontre des réflexions aigres-douces et des reproches parfois violents. Quelques explications sur les causes et la véritable portée de ce dissentiment sont ici nécessaires.

En 1879 (1) Émile Bergerat avait fondé *la Vie moderne*, journal hebdomadaire illustré, littéraire et artistique, dont les principaux collaborateurs devaient être Daudet, Goncourt (2), Heredia, Victor Hugo, Halévy, d'Hervilly, de Banville, André Theuriet, Armand Silvestre, etc... Les dessinateurs en titre s'appelaient Liphart, Daniel Vierge, Scott, Courbouin, Chaperon, et l'éditeur, Georges Charpentier (3). Celui-ci avait demandé à Flaubert l'autorisation de mentionner son nom avec ceux des auteurs qui viennent d'être cités, sur le pros-

(1) Le premier numéro est du 10 avril 1879.
(2) Il y fit paraître en feuilletons : *les Frères Zemganno*.
(3) L'imprimeur était Chamerot. Le numéro se vendait 75 centimes.

pectus-réclame du périodique, et Flaubert, quoique à regret, y avait consenti. Depuis lors on le harcelait pour obtenir quelque copie, en attendant l'achèvement de *Bouvard et Pécuchet*, que *la Vie moderne* espérait bien publier (1).

Il conservait alors dans ses cartons une œuvre inédite, qui avait traversé des fortunes bien diverses. C'était une féerie intitulée *le Château des Cœurs*.

Il en avait conçu l'idée en 1862, immédiatement après *Salammbô*, et tout en corrigeant le manuscrit et les épreuves de ce dernier roman, il avait commencé les lectures exigées par son nouveau projet (2). Mais d'abord il eut quelque peine à bâtir le scénario. Et, comme il ne se sentait pas une connaissance infaillible de tous les *trucs de métier* que comporte l'art dramatique, il demanda la collaboration de son ami le comte d'Osmoy, dont quelques comédies avaient réussi au théâtre. En outre, il lui fallait un poète pour les *couplets* de rigueur, et il songea naturellement à Louis Bouilhet. Mais ses amis, absorbés par d'autres travaux, ne tardèrent pas à se décharger sur lui de toute la besogne (3).

Lui-même trouva bientôt moins d'intérêt à la

(1) *Bouvard et Pécuchet* parut, en fait, dans *la Nouvelle Revue* que dirigeait Juliette Lamber.

(2) Cf. *Lettres à sa nièce Caroline*, p. 25 et *passim*, et *Corresp.*, III, 322, 325 et suiv.

(3) Cf. Maxime Du Camp, *Souv. litt.*, II, 323.

poursuivre. Il préparait à cette époque une œuvre d'une tout autre envergure, *l'Education sentimentale*. La féerie fut donc abandonnée, puis reprise, et finalement écrite en deux mois et demi, d'août à septembre 1863 (1). Tous les détails de la mise en scène furent assez rapidement réglés, et au milieu de décembre elle était prête à être jouée. Il ne doutait pas alors du succès (2).

Cependant, dès le mois de septembre, il en avait lu à Marc Fournier, alors directeur de la Porte-Saint-Martin, les quatre premiers tableaux, et Fournier, tout en louant beaucoup la conception et le plan de la pièce, l'avait refusée, sous prétexte que le style était « trop mou (3) ». Il la fit aussitôt présenter au Châtelet, par les soins d'un camarade de jeunesse, nommé Pagnerre, qui était actionnaire de ce théâtre, et il eut tout lieu d'espérer un moment qu'elle y serait reçue (4). Mais une seconde déception l'attendait. Le directeur, Hostein, après avoir différé six mois sa réponse (5), fait beaucoup de

(1) *Corresp.*, III, 384.
(2) *Lettres à sa nièce*, p. 32.
(3) *Corresp.*, III, 378, et *Lettres de J. de Goncourt*, p. 257. C'est du moins le motif indiqué par Flaubert lui-même. Dans l'article de *la Vie moderne* qui raconte l'histoire de cette féerie, Emile Bergerat laisse entendre que Fournier l'avait refusée sans même vouloir en prendre connaissance, alléguant que ni Bouilhet ni Flaubert n'étaient capables de bâtir une pièce de ce genre. Il est possible, en effet, que ce premier échec l'ait alors seulement déterminé à faire appel à la collaboration de d'Osmoy.
(4) *Corresp.*, V, 36 et 38.
(5) C'était assez l'habitude de Hostein, et il est curieux de com-

promesses et soulevé quantité d'objections, déclara tout net qu'il n'en voulait point. Flaubert, résigné, reprit son manuscrit et le renferma dans son tiroir, jusqu'à une occasion plus favorable.

Se faisait-il vraiment beaucoup d'illusions sur la valeur de sa féerie ? Certes, il avait mis à l'écrire un réel acharnement, en tous points comparable à celui qu'avaient exigé auparavant ses autres ouvrages. Encore qu'il s'agît là d'un genre littéraire où son imagination pouvait se donner libre carrière, où les inventions les plus audacieuses pouvaient devenir des éléments de succès, il n'en avait pas moins consciencieusement travaillé sa documentation :

J'ai lu d'un seul coup 33 féeries, écrivait-il aux Goncourt, tout le répertoire Dennery, Clairville, Anicet Bourgeois. C'est, avec saint Augustin et le cochon de lait, ce que je connais de plus lourd. On n'a pas idée du poids de ces fantaisies. Je lis aussi les poésies de Shakespeare, la bibliothèque des fées, etc... (1).

Cependant, il considérait un peu sa pièce comme une œuvre secondaire (2) et avouait à Mlle Amélie Bosquet :

J'ai fini aujourd'hui, tant bien que mal, *le Château*

parer à cet égard les tribulations de Flaubert avec celles des Goncourt, à propos de leur pièce *la Patrie en danger*. (Cf. *Lettres de J. de Goncourt*, p. 192.)

(1) *Corresp.*, III, 322.

(2) *Corresp.*, III, 379.

des Cœurs. J'en suis honteux. Cela me semble immonde, c'est-à-dire léger, petiot. Le manque absolu de distinction, chose indispensable à la scène, est peut-être la cause de cette impression. La pièce n'est pas mal faite, mais comme c'est vide !... Je suis humilié intérieurement, j'ai fait quelque chose de médiocre, d'inférieur (1).

Toutefois il avait grande confiance, sinon dans la pièce elle-même, au moins dans le genre de comique qu'elle comportait et dont il était, ou du moins se croyait, l'inventeur (2).

Aux transformations ordinaires de la scène, aux tables qui deviennent des fauteuils ou des lits, il avait voulu substituer en effet un nouveau système. Dans sa féerie,c'est l'image même contenue dans le dialogue qui devient visible, et se traduit matériellement aux yeux du spectateur. Autrement dit la parole des acteurs se fixe, prends corps, se concrétise à l'instant qu'elle est prononcée, par une modification scénique (3), chaque tableau devenant ainsi le commentaire suivi du discours. L'idée pouvait être ingénieuse, mais il en résultait évidemment une importance prépondérante donnée au dialogue, qui règle et provoque les effets de mise en scène ; et cette première conséquence est déjà antithéâtrale au premier chef.

(1) *Corresp.*, III, 382.
(2) M. Du Camp, *Souv. litt.*, II, 321 et suiv.
(3) Cf., par exemple, la scène III du IIe tableau.

En même temps, comme il estimait *le domaine de la fantaisie assez large pour qu'on y trouve une place propre*, il s'était proposé d'écrire une *pièce passionnée et fantastique, qui sortirait des vieux cadres et des vieilles rengaines* (1). Passion et fantaisie, les deux mots ne vont pas très bien ensemble. La combinaison risquait, a priori, de n'être pas fort heureuse. La *Correspondance*, d'ailleurs, ne précise pas davantage le but qu'il visait ni la conception qu'il tentait de réaliser. Ce qui s'en dégage le plus clairement, c'est sa prétention d'innover. A dire vrai, il semble que cette pénétration constante du réel par le surnaturel fût un peu une idée de Bouilhet. Flaubert avait primitivement conçu deux intrigues, l'une réelle, l'autre surnaturelle, marchant parallèlement, mais sans se combiner, et toutefois s'expliquant l'une par l'autre ; un peu comme, dans l'Iliade, on va de l'Olympe à la plaine de Troie, alternativement. Bouilhet l'en dissuada, et finit par le convaincre de mêler au contraire plus intimement qu'il n'avait fait le surnaturel à l'action. Il lui écrivait, le 19 juin 1863 : « Tu parais choqué du féerique heurtant à chaque pas le réel. C'est, quant à moi, la seule chose qui me charme dans ce travail. Tu veux faire une comédie humaine, et le supernaturel éloigné, séparé, abstrait. Non, je ne vois pas la chose comme cela. J'aimerais mieux

(1) *Corresp.*, III, 326.

alors faire simplement une comédie d'intrigue, sans aucunes fées. Mais du moment que tu les admets, il faut, comme Hoffmann dans *le Pot d'Or*, les mêler à chaque acte de la vie, à chaque minute de l'existence... Sais-tu ce que tu t'exposes à faire avec ton fantastique d'un côté et ton réel de l'autre? Ce que tu étais sur le point de commettre pour le discours des comices dans *Madame Bovary*. Ce n'est qu'en mêlant le comique au sérieux que tu es arrivé à faire une scène légitime, et amusante surtout (1). »

Flaubert était entré dans les vues de son ami. Et l'importance qu'il attachait à cette nouveauté lui avait inspiré une pensée assez extraordinaire: pour attirer l'attention sur cette forme dramatique de la féerie, *forme splendide et large*, disait-il, *et qui ne sert jusqu'à présent que de cadre à des choses fort médiocres* (2), il avait songé à faire précéder *le Château des Cœurs* d'une préface, plus importante à ses yeux que la pièce elle-même. *C'est pour moi*, ajoutait-il, *une question de critique littéraire, pas autre chose* (3). Il commença même cette préface, qui ne fut jamais terminée.

On voit donc que, tout en se déclarant peu satisfait du résultat, il tenait fort à ses idées. Et par

(1) *Théâtre*, éd. Conard, p. 319.
(2) *Corresp.*, III, 379.
(3) *Ibid.*

conséquent, si mauvaise qu'elle lui parût être en fait, sa pièce n'en demeurait pas moins digne à ses yeux de la représentation.

Mais quand un auteur se croit obligé de prendre lui-même la parole dans une préface, et éprouve le besoin, pour que son œuvre soit comprise, de dénoncer son but, c'est bien souvent que l'œuvre est à peu près manquée. On a peine à découvrir du premier coup dans *le Château des Cœurs* ce que Flaubert croyait y avoir introduit de nouveau, et surtout sa féerie, telle que nous la possédons, paraît loin de répondre aux conditions exigées pour le théâtre. C'est un mélange bizarre, déconcertant parfois, de réalisme et d'imagination, d'observation et de lyrisme, d'ironie sceptique et désabusée et d'ardentes envolées poétiques. Dans l'ensemble, elle reste avant tout une satire morale. Entendez par ce mot une critique entreprise, au nom d'une moralité abstraite et supérieure, de certaines habitudes, de certaines institutions, de certaines particularités sociales. Mais là précisément règne un peu de confusion. Tantôt Flaubert se place à un point de vue très général; la thèse qu'il soutient, c'est par exemple que la bonté du cœur prime la beauté, l'esprit, la richesse, la puissance; ou encore que l'amour embellit tout ce qu'il touche, triomphe de tous les obstacles, se forge à lui-même ses moyens d'action et trouve en lui seul sa récompense; qu'il

mène à la bonté, au dévouement, au sacrifice ; tantôt au contraire il envisage un aspect plus restreint de la question, et traite son sujet par rapport à une époque et à des situations qu'il a chaque jour devant les yeux. Il présente alors au spectateur (car, ne l'oublions pas, il s'agit malgré tout d'une pièce de théâtre) un tableau de la société bourgeoise de son temps, de ses habitudes réglées, de ses opinions étroites, de ses mœurs mesquines et de ses ambitions vulgaires : tableau qui est encore une satire, et très peu impartiale cette fois, où transpire sa haine farouche de l'esprit bourgeois, où nous le retrouvons tel que sa *Correspondance* nous le fait connaître, avide de découvrir partout la laideur et le ridicule, se délectant aux bêtises vulgaires, poursuivant les banalités du langage, les pauvretés du jugement, l'égoïsme féroce des conduites, et retraçant, avec une ironie cruelle et douloureuse, toute la médiocrité des existences accroupies autour du *Pot-au-feu* symbolique.

Ailleurs, il prend à partie la malhonnêteté cynique, la rouerie des financiers de l'Empire, et nous entraîne dans leur monde brillant, mais taré, déloyal et vaniteux, dont la pièce de cent sous résume toutes les convoitises et explique tous les vices. Ailleurs encore, dans un dialogue qui rappelle certaines pages du *Neveu de Rameau,* il revient à cette vieille idée romantique de *l'homme*

supérieur, c'est-à-dire, pour lui, de l'Artiste, condamné par son talent, son indépendance, son originalité, son culte fanatique du beau et du vrai, au mépris et à l'exclusion de la société contemporaine. Tout cela mêlé d'apparitions diaboliques, de changements à vue, de métamorphoses, d'enchantements, encadré dans un décor de fantaisie, figuré par des personnages de convention, noyé dans une action dont les phases se succèdent comme les visions incohérentes d'un rêve.

On est en plein merveilleux, et cependant on n'est point sorti du réel; ou plutôt le merveilleux n'est là que pour exprimer et traduire la réalité. Bien loin d'être un hors-d'œuvre, son emploi donne aux événements leur signification et dégage la vérité morale qui s'y trouve contenue (1). Œuvre étrange, où se révèlent en même temps les qualités opposées du génie de Flaubert, une imagination extravagante et une aptitude particulièrement favorable à l'observation minutieuse des choses et des caractères. Œuvre troublante, par cette alternance constante d'élans vers l'idéal et d'effets prosaïques, de nobles

(1) On peut remarquer à ce propos une analogie assez frappante entre *Peer Gynt* et *le Château des Cœurs*. Le mélange du réel et du surnaturel qui caractérise la féerie de Flaubert se retrouve dans la pièce d'Ibsen. La conception des personnages est comparable. Peer est à peine un peu plus fantastique que Paul, et Solweig plus tendrement poétique et plus mystérieuse que Jeanne. Mais les Trolls, le Roi des montagnes, rappellent fort les Gnômes et leur souverain et ne sont guère plus directement mêlés à l'action.

sentiments et d'actes vils, de satire positive et de conceptions utopiques. Mais œuvre qui n'est pas sans puissance, d'une moralité vraiment très haute et qui occupe enfin, dans la série de ses autres ouvrages, une place tout à fait à part, car elle constitue une dérogation formelle aux règles ordinaires de son esthétique.

Non seulement, en effet, *le Château des Cœurs* développe un thème et aboutit à une conclusion ; mais dans la description des jeux de scène, dans l'enchaînement du dialogue, dans les idées exposées par les protagonistes, se révèlent encore les opinions et les appréciations personnelles de l'auteur. Sa façon même de présenter les faits, de peindre les situations, est une satire : comme rien ne pouvait le retenir dans ce domaine de la pure fantaisie, ni le respect de la vérité historique, ni le rappel incessant à l'étude suivie et logique d'une action réelle, il avait pu concevoir et échafauder son sujet de façon à lui donner la portée morale, philosophique ou sociale qu'il voulait : et c'est précisément ce qui imprime à sa pièce la marque visible de sa personnalité. A l'inverse de ses romans, qui ne laissent rien deviner de ses goûts, de ses préférences, et qui, essentiellement objectifs et descriptifs, ne renseignent pas le lecteur sur la psychologie de celui qui les a composés, cette pièce accuse les grands traits de son caractère, exprime ses sentiments, trahit sa

manière de voir, porte en un mot partout sa signature.

Telle que nous venons de l'analyser rapidement, elle était donc, en pratique et en théorie, à peu près injouable sur n'importe quel théâtre. En pratique, parce qu'elle nécessitait une mise en scène et une décoration si compliquées, si coûteuses, que tout directeur soucieux de son budget devait hésiter à la monter (1). En théorie, parce que l'in-

(1) Une curieuse lettre d'Hippolyte Cogniard à Noriac, publiée par M. Emile Bergerat dans *le Gaulois* du 7 mai 1905, révèle l'état d'âme des directeurs.

Théâtre des Variétés, mardi.

Mon cher ami,

J'ai lu *le Château des cœurs*. Je n'hésite pas à me prononcer. C'est *impossible!*... au théâtre des Variétés. A chaque tableau, à chaque scène, je vois surgir des difficultés telles que, selon moi, il y aurait folie à chercher à les vaincre.

Il y a là un ensemble ingénieux qu'on ne peut détruire sans décolorer la pièce, sans lui ôter son charme et sa valeur.

Tout s'enchaîne habilement dans l'œuvre : tout satisfait l'esprit, mais à la condition de satisfaire les yeux. Otez une pierre de la mosaïque, et le mirage s'évanouit !...Otez à une femme qui entre dans un bal, une boucle d'oreille, un gant, une fleur de ses cheveux, et l'ange est incomplet !...

Et puis, relisez donc, cher ami. Tout cela est taillé en plein drap d'or !... Ces trucs, ces forêts, ces cortèges, etc., etc., tout cela n'entrerait pas dans votre boîte à joujoux.

Je ne dis pas qu'il faudrait dépenser trop d'argent pour monter cette pièce — on tirerait à vue sur le succès — je dis qu'en dépensant de l'or vous ne pourriez pas élargir les murs du théâtre et satisfaire aux besoins de la mise en scène. Dans le dictionnaire des Variétés, il y a, hélas ! le mot impossible — et il m'apparaît en grosses lettres en ce moment.

Amoindrir l'œuvre, rapetisser, extraire, couper, rogner, de ce costume élégant tirer une veste, non, ce serait une mauvaise affaire. Mieux vaut renoncer franchement à une folle tentative.

Je viens de terminer ma lecture et je vous donne mes impressions premières. Et le jeune premier?... Et la jeune fille?... Nous n'avons personne pour ces rôles. On engagerait des acteurs. Soit, mais je

térêt s'y trouvait trop divisé, l'action trop souvent ralentie et coupée, le fil conducteur de l'intrigue à la fois trop lâche et trop difficile à suivre. L'attention ne pouvait manquer d'être absorbée par la fantasmagorie brillante du spectacle, au détriment du fond, dont la valeur réelle échappait. Ce long défilé de personnages conventionnels et d'événements extraordinaires risquait de paraître monotone et froid, malgré sa diversité. Pour être comprise, l'œuvre demandait un effort de réflexion qu'on n'obtient guère dans une salle de théâtre. Il est banal de répéter que le théâtre, image de la vie, veut avant tout des intrigues simples, solidement char-

prouve encore par ce détail que tout est à faire, que tout est matière à difficulté.

Si j'avais l'honneur d'être l'ami des auteurs, je leur dirais : « Vous êtes fous... Vous avez besoin de splendeurs, de lumière, d'apparat, et vous frappez aux Variétés !... Il vous faut trois cents figurants, des forêts qui marchent, des rivières, des cariatides, que sais-je, et vous venez aux Variétés !... Il vous faut une Cour, un Palais, et vous voulez louer une maison bourgeoise !— Vous devez vous faire jouer au Châtelet, à la Porte-Saint-Martin. Attendez, s'il le faut, un nouveau théâtre, pourvu qu'il soit vaste. Enfin, n'espérez pas faire pousser un chêne dans un pot de fleur. »

Voici mon opinion, cher copin (*sic*). Ne nous laissons pas entraîner dans les nuages par ces messieurs, et décidons, vue prise du boulevard Montmartre. A tantôt.

H.-G. COGNIARD.

M. Bergerat raconte cette amusante anecdote : Au dîner des *auteurs sifflés*, fondé par Tourgueneff (lequel se vantait de l'avoir été en Russie) et qui réunissait chaque mois Flaubert lui-même, Edmond de Goncourt, Alphonse Daudet et Emile Zola, une phrase de cette lettre servit longtemps de salutation aux cinq convives : « Otez une pierre de la mosaïque, qu'est-ce qui arrive ? — Le mirage s'évanouit. » Et l'on entrait. Puis ce fut, pour changer, au tour de la phrase suivante : « Otez à une femme qui entre dans un bal une boucle d'oreille, etc. »

pentées, qui se déroulent avec logique jusqu'à la crise finale, des situations dramatiques qui s'enchaînent dans un ordre irréversible, par une progression habilement ménagée de l'intérêt. Prétendre imposer au spectateur une série de considérations morales, sociales ou philosophiques, même sous forme de tableaux isolés, matérialisant en quelque sorte les idées abstraites, pour l'amener, un peu comme au hasard, jusqu'à une vérité générale qui résume la pièce, c'était presque vouloir l'impossible et s'interdire tout espoir de succès ! Ajoutons enfin qu'à l'époque où Flaubert cherchait à faire représenter sa féerie, la censure, encore très sévère, n'aurait peut-être pas toléré une critique aussi violente des mœurs et des institutions du régime impérial.

De tous ces inconvénients, il avait bien prévu le dernier ; sans doute même s'en exagérait-il beaucoup la portée (1).

Railler les gens pour qui l'élégance est tout entière dans la coupe des vêtements et qui n'ont d'autre loi que les arrêts sans appel d'un Couturin et d'une Couturine, toutes les revues de fin d'année, depuis l'origine, l'ont fait en leurs couplets sur la mode et sur ceux que, depuis Thackeray, nous appelons des snobs. Molière, dans *les Précieuses ridicules*, a dit son fait à une société beaucoup plus

(1) *Corresp.*, III, p. 379.

formaliste, et infiniment moins portée à rire d'elle-même que la société parisienne, à la fin de l'Empire et au commencement de la troisième République. Et puis, c'est d'ailleurs un fait bien connu que ceux-là qui sont visés applaudissent le plus fort à la satire, d'abord parce qu'ils voient la paille dans l'œil du voisin et ensuite parce qu'ils ne veulent pas laisser croire qu'ils sont les modèles de ces personnages ridicules.

Mais, par contre, il ne semble pas que Flaubert se soit rendu un compte très exact des raisons que les hommes du métier trouveraient pour ne point accepter sa pièce : malgré tout il croyait au succès, et il n'éprouva, de son échec à la Porte-Saint-Martin et au Châtelet, qu'un découragement passager.

En 1866, malgré les conseils de G. Sand (1), il présenta *le Château des Cœurs* à la Gaîté, dont on lui avait dit que le directeur, Dumaine, désirait une féerie *en dehors des conditions ordinaires* (2). Rendez-vous fut pris à Paris : mais l'associé de Dumaine, Bouvet, était absent ; Dumaine se montra lui-même fort peu décidé ; sans vouloir entendre la pièce, il se contenta d'ajourner les pourparlers. Il

(1) *Correspon.*, III, 104, et *Correspon. inédite de G. Sand et Flaubert*, p. 18. G. Sand le pressait à donner sa pièce à Montigny, directeur de l'Odéon (*Ibid.*, p. 80), mais il ne paraît pas qu'il s'y soit décidé.

(2) Voir *Corresp.*, V, 87.

est probable qu'on s'en tint là, ou, du moins, s'il y eut une seconde entrevue, elle n'eut pas plus de succès que la première.

De nouveau, en 1869, Flaubert put se figurer qu'il touchait au port. Raphaël Félix, succédant à Fournier dans la direction de la Porte-Saint-Martin, témoigna le désir de connaître la féerie, et s'en déclara dès la première lecture si complètement satisfait que le traité faillit être signé séance tenante. Il fit seulement à Flaubert quelques observations que celui-ci, dans sa joie, jugea excellentes et mit aussitôt à profit. L'affaire semblait conclue, lorsque, huit jours plus tard, il reçut une lettre de Raphaël Félix refusant de jouer la pièce, qui l'entraînerait à des dépenses trop considérables (1).

Il en fut de même, quelques années plus tard (2), aux Variétés avec J. Noriac. Sur la recommandation de G. Claudin, ce directeur avait pris communication du manuscrit, et, comme ses confrères, donné presque définitivement l'assurance qu'il jouerait sans délai *le Château des Cœurs*. Il s'était même déclaré prêt à monter un spectacle grandiose, et afin d'en augmenter les proportions il projetait déjà de supprimer trois rangs de l'orchestre, pour doubler sa figuration ordinaire (3).

(1) Cf. *Corresp.*, IV, 7, 8 et 9.

(2) Nous n'avons pu déterminer d'une façon précise la date des négociations entre Flaubert et les Variétés.

(3) Voir l'article de Bergerat dans *la Vie Moderne* du 24 janvier

Le temps fit justice de ces belles promesses : au bout de quelques mois Flaubert, n'entendant plus parler de rien, s'en fut mélancoliquement rechercher aux Variétés son *infortuné papier*.

Quand Bardoux fut nommé, en décembre 1877, ministre de l'Instruction publique, il prit à son tour l'engagement formel de faire représenter la pièce de son ami ; le manuscrit lui fut confié, il le garda onze mois sans plus s'en occuper que s'il en avait ignoré l'existence (1). Puis, en septembre 1878, le nouveau directeur de la Gaîté, Weinschenk, manifesta quelque velléité d'accueillir *le Château des Cœurs*, et bientôt le repoussa (2). Flaubert, un peu après (juin 1879), fit de nouvelles démarches, toujours infructueuses, au Théâtre des Nations (3). La fatalité semblait s'acharner sur ce malheureux *ourson*, comme il appelait lui-même sa féerie : il l'offrait à tous et personne n'en voulait ; et lui, sans perdre confiance, continuait, dans l'intervalle de ces tribulations qui durèrent dix-sept ans, à corriger, à remanier, à polir son œuvre pour la rendre parfaite (4), intriguant partout pour la faire recevoir, et comptant quand même sur un triomphe.

1880, et, dans *le Voltaire* du 30 janvier 1880, celui de G. Goetschy.

(1) Voir la lettre de Flaubert à E. Bergerat, du 6 février 1880, dans *les Souvenirs d'un enfant de Paris*, II, 146.

(2) Voir *Corresp.*, V, 477-478.

(3) Cf. *Ibid.*, 522-523.

(4) Cf. *Ibid.*, 147, 150, 158, 240, 304.

Il avait songé un moment à la faire imprimer par Michel Lévy (1), puis il y renonça, pour des raisons qui nous sont inconnues. En 1876, comme Catulle Mendès venait de fonder *la République des lettres*, il lui donna pour son premier numéro un fragment important, *le royaume du Pot-au-Feu* (2) ; d'autres devaient également paraître dans ce périodique ; mais presque aussitôt il se brouilla avec Mendès, et la publication fut arrêtée (3).

C'est cette œuvre maudite, mais d'autant plus chère à son amour-propre qu'elle rebutait les autres, qu'en 1879, sur les instances de Charpentier et de Bergerat, il consentit à abandonner à *la Vie Moderne*. Son apparition fut annoncée comme un événement littéraire par plusieurs journaux (4). Émile Bergerat se chargea, en un spirituel article liminaire, de présenter la féerie à ses lecteurs. *La Vie Moderne* promettait de faire pour *le Château des Cœurs* autant que ses moyens d'action et ses ressources lui permettaient. — Faute de pouvoir offrir à Flaubert un vrai théâtre et des acteurs, elle userait d'un subterfuge, et grâce au crayon de ses

(1) *Corresp.*, IV, 8 et 9.
(2) Numéro du 20 mars 1876.
(3) Cf. *Corresp.*, IV, 266 et suiv. — Flaubert a résumé lui-même les tribulations de sa féerie dans une note que M. Bergerat a publiée, pour la première fois, dans ses *Souvenirs d'un enfant de Paris*, II, 149-150.
(4) Voir *le Figaro* du 24 janvier 1880, et *le Voltaire* du 30 janvier.

plus habiles dessinateurs, Chéret, Lavastre, Rubé, Chaperon, Robecchi, Darsan, elle donnerait pour chaque tableau de la pièce un décor, en une gravure hors texte : en outre chaque scène serait pour ainsi dire *jouée* par les croquis nombreux de Courbouin et de Daniel Vierge. On arriverait ainsi à réaliser une sorte de « représentation sur le papier » qui, dans une large mesure, tiendrait lieu de représentation véritable.

Le premier tableau parut dans le numéro du 24 janvier 1880. En première page, Scott avait figuré un rideau de théâtre à demi relevé, découvrant un donjon fantastique gardé par des gnomes, d'aspect formidable et grotesque : c'était le Château des Cœurs. Plus loin, Chéret avait dessiné le Lac des Fées, et des vignettes de Vierge intercalées dans le dialogue montraient le père Thomas, la mère Thomas, Jeanne, Paul et son domestique, tous les personnages des premières scènes de la pièce.

Ce luxe d'édition déplut à Flaubert. Il ne se consolait pas de penser que jamais son œuvre ne s'animerait aux feux de la rampe. La mise en scène factice qu'on lui donnait en compensation lui semblait froide, figée et ridicule, quand son imagination la comparait à ce qu'eût été l'autre. Déjà, en corrigeant les épreuves, il écrivait à Emile Bergerat :

Je n'avais pas lu *le Château des Cœurs* depuis longtemps. Certaines parties m'ont amusé ; mais en somme l'œuvre est disparate. La niaiserie du sujet jure avec le sérieux de la forme. L'avant-dernier tableau me paraît absolument mauvais. Mais que je voudrais voir sur les planches *le Cabaret* et *le Pot-au-feu!* Quant aux situations musicales, entre nous, je les trouve chouettes. Moralité : les auteurs auraient bien fait de ne pas écrire pour être joués à toute force. Les concessions ne servent à rien, qu'à dégrader ceux qui les font (1).

A mesure que se succédaient les numéros de *la Vie moderne*, sa tristesse, et sa colère aussi augmentaient. Bien que les illustrateurs fussent pour la plupart des artistes de talent, s'efforçant tous de s'inspirer des intentions de l'auteur et de l'esprit de sa féerie, ils ne parvenaient pas, on le conçoit, à rendre exactement la vision que lui-même en avait. Il leur reprochait donc de dénaturer et de fausser son œuvre en l'interprétant tout de travers dans des dessins de pure fantaisie, sans rapport avec le texte. Après s'être montré toute sa vie l'ennemi juré des illustrations, il se repentait maintenant d'avoir cédé aux offres de Charpentier et de Bergerat, et c'est à eux qu'il s'en prenait. Le directeur et l'éditeur de *la Vie moderne* devenaient à ses yeux responsables des défauts de cette publication, qu'il avait consentie, et qu'il était d'avance

(1) Fragment d'une lettre inédite. Voir *la Vie moderne* du 22 mai 1880.

contradictoire et impossible de réaliser dans ces conditions autrement que d'une façon conventionnelle et vague. Il allait jusqu'à les accuser de mépriser son œuvre, et lui, Flaubert, en même temps, parce que la composition du journal exigeait tantôt une coupure au milieu d'un tableau et le renvoi de la suite au prochain numéro, tantôt, au verso d'une gravure représentant un décor du *Château des Cœurs*, un dessin d'actualité tout à fait étranger au sujet. Et il leur écrivait à tous deux des lettres qui, sous une forme moitié plaisante, moitié sérieuse, parfois un peu brutale, traduisaient son mécontentement (1).

Le 8 mai 1880, *la Vie moderne* imprimait la dernière scène, l'apothéose du *Château des Cœurs ;* le même jour, à onze heures du matin, Flaubert mourait subitement à Croisset, emportant l'impression pénible et, somme toute, injustifiée, que sa féerie telle qu'elle venait d'être publiée restait incomprise et le couvrait d'un peu de ridicule. Cette impression se fût sans nul doute effacée avec le temps ; mais le hasard des circonstances voulut ainsi que le dernier soir de son amitié avec Georges Charpentier s'éteignît dans un nuage.

L'histoire de leurs relations n'en offre pas moins

(1) Voir les lettres de Flaubert à Charpentier dans *la Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1911, pp. 661 et suivantes.

le spectacle d'une intimité qu'il est rare de rencontrer aussi complète entre un auteur et son éditeur. Elle n'intéresse pas seulement la biographie de Flaubert, mais encore, dans une très large mesure, l'étude critique de ses œuvres. En particulier le nom de Charpentier restera inséparablement lié au titre de la féerie dont nous venons de retracer les navrantes pérégrinations de théâtre en théâtre. Si peut-être le résultat n'a pas tout à fait répondu à l'espoir des directeurs de *la Vie moderne*, leur intention n'en était pas moins excellente : en publiant pour la première fois *le Château des Cœurs*, Georges Charpentier et Emile Bergerat se sont attiré la reconnaissance de tous les admirateurs du grand écrivain, puisque, dans la mesure de leurs moyens, ils ont tout fait pour réparer une injustice dont souffrait leur ami, et qui fut un des chagrins de sa vieillesse (1).

FIN DU TOME PREMIER

(1) M. Emile Bergerat, dans le tome II de ses *Souvenirs d'un enfant de Paris*, écrit à ce sujet sous une forme plaisante, mais avec une belle et légitime indignation :

« On aurait beau regarder la Colonne pendant douze mois consécutifs, et sans boire ni manger, il n'y a pas de quoi être fier d'être Français, lorsqu'on songe qu'un Gustave Flaubert n'a jamais pu faire jouer à Paris une féerie signée de son nom, et qu'il a succombé à la peine ! » (Page 148.)

PRINTED IN FRANCE

PQ2247. D4 V2

a39001 003909937b

3/70